12

Doctor.

B. 164
-462

GESCHICHTE

DES

BAROCKSTILES IN ITALIEN.

GESCHICHTE

DER

NEUEREN BAUKUNST

VON

JACOB BURCKHARDT, WILHELM LÜBKE

UND

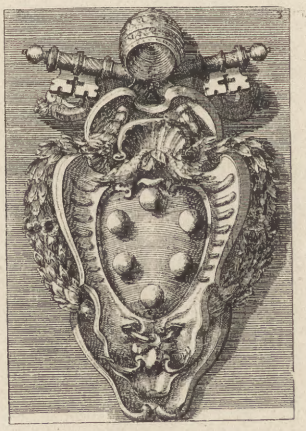
CORNELIUS GURLITT

FÜNFTER BAND.

GESCHICHTE DES BAROCKSTILES, DES ROCOCO UND DES KLASSICISMUS.

I. ABTHEILUNG. GESCHICHTE DES BAROCKSTILES IN ITALIEN

VON **CORNELIUS GURLITT.**



STUTTGART

VERLAG VON EBNER & SEUBERT

(PAUL NEFF)

1887

GESCHICHTE

DES

BAROCKSTILES

IN

ITALIEN

VON

CORNELIUS GURLITT

MIT 217 ILLUSTRATIONEN UND ZAHLREICHEN ZIERLEISTEN, VIGNETTEN UND INITIALEN.

STUTTGART
VERLAG VON EBNER & SEUBERT
(PAUL NEFF)
1887

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart.

VORWORT.

Die moderne Architektur, wie ſie ſeit dem XV. Jahrhundert ſich entwickelt hat, wird meiſtentheils heute noch mit derſelben Nichtachtung behandelt, welche ehedem, als die antike Kunſt ausſchließlich die Geiſter erfüllte, die Werke des Mittelalters traf.“ So ſprachen W. Lübke und J. Burckhardt noch vor zwanzig Jahren im Vorwort zu des letzteren „Geſchichte der Renaiſſance in Italien“. Damals war es noch ein Wagniß, die italieniſche Renaiſſance preiſend darzuſtellen, damals war es noch die Aufgabe jenes grundlegenden Buches, ihre Formenbildung vor dem ſcharfen Urtheil der klaſſiſch gebildeten Aeſthetiker entſchuldigend zu vertheidigen.

Und heute?

Das Urtheil hat ſich gewandelt. Unſere geſamte Architektur beruht jetzt auf den Grundlagen, welche die Zeit Brunellesco's und Bramante's legte. Die helleniſtiſche Schule iſt ſichtlich im Niedergange begriffen, ein neu Geſchlecht drängt, in wenig Jahren weite Stilgebiete durcheilend, zu jenen ſpäteren Kunſtgeſtaltungen, die während der Herrſchaft der „Renaiſſance“ die Nichtachtung traf.

Freilich haben nicht Burckhardt und Lübke durch ihre Werke, denen mit meiner Arbeit mich anſchließen zu dürfen, mir Anſporn und Ehre zugleich war, allein den Umſchwung der Dinge bewirkt. Schon die langſame Vollendung des von Kugler groß angelegten Werkes beweiſt, daß auch ihr Schaffen einer Zeitſtrömung bedurfte, um zum Verſtändniß der ſpäteren Kunſtperioden durchzudringen. Nicht jede Zeit

kann der anderen gerecht werden, ſelten ein Einzelner aus der allgemeinen Geiſtesrichtung heraustretend, den Bewegungen der künſtleriſchen Erkenntniß weit vorauseilen. So iſt denn auch das vorliegende Buch nicht entſtanden aus meinem freien Willen, ſondern ein Werk, auf welches die geſchichtliche Entwicklung hindrängte. Dieß gab mir den Muth, die Löſung der Aufgabe auf mich zu nehmen.

Die Nothwendigkeit, die bisher klaffende Lücke in der Geſchichte der Architektur zwiſchen der Hochrenaiſſance und dem Beginn der modern-empiriſchen Kunſtrichtung auszufüllen, iſt jetzt eine allgemein anerkannte. Jedoch wurde die berechtigte Frage aufgeworfen, ob dies in einer deutſcher Wiſſenſchaftlichkeit entſprechenden Weiſe in abſehbarer Zeit überhaupt möglich ſei, da es an Vorarbeiten aller Orten mangele.

Wenn ich es trotzdem wagte, dieſes ſeit Jahren vorbereitete Buch der Oeffentlichkeit zu übergeben, ſo geſchah es nicht in der Abſicht, durch Raſchheit in Erſtaunen zu ſetzen, nicht um ein „aktuelles Intereſſe“ auszunützen, ſondern weil ich zu der Ueberzeugung kam, daß es nöthig ſei, einmal das im Buche behandelte Gebiet der Kunſtgeſchichte im Ganzen darzuſtellen, um den Einzelforſchungen eine breitere Grundlage zu geben, als ſie bisher zu ihrem Schaden hatten. Denn alles Ausgraben und Hervorfördern von Nachrichten, alle Sonderunterſuchungen können nur Unſicheres ergeben, wenn der innere Zuſammenhang der Dinge nicht verſtanden wird, wenn das Einzelne nicht in Bezug zum Allgemeinen geſetzt werden kann.

Meine Aufgabe ſchien mir daher nicht ſo ſehr die Forſchung in Archiven und entlegenen Literaturwerken, nicht die Schilderung von Lebensgeſchichten, ſondern die Feſtſtellung der kunſtgeſchichtlichen Entwicklung in ihren im 17. und 18. Jahrhundert ſo vielfach verſchlungenen Wegen. Die Anordnung des Stoffes war durch den Umſtand gegeben, daß zu keiner Zeit das Ich der Künſtler ſelbſt ſo kräftig hervortritt, als in der hier zu ſchildernden. Die Löſung meiner Aufgabe war nur durch unmittelbare Vergleichung der einzelnen Bauwerke unter einander zu erreichen. So weit als irgend unter den obwaltenden Umſtänden möglich, habe ich die beſprochenen Gegenſtände ſelbſt beſucht, ſelten begnügte ich mich mit Aufnahmen, niemals mit Beſchreibungen. Eine weſentliche Erſchwerung meiner Aufgabe lag mithin in der großen

Menge und der Ausdehnung der für mein Werk nöthigen Reiſen, welche um ſo beſchwerlicher wurden, da ich meiſt ohne Führer, ohne hinweiſende Nachrichten auf's Geradewohl durch die Straßen der Städte wandern mußte, um dieſelben auf ihren Beſtand zu prüfen.

Der Umſtand, daß eine ungeheure Menge der Bauten unter ſich in Vergleich geſtellt werden mußte, daß es alſo einer lebhaften Erinnerung an jeden einzelnen bedurfte, um die Verbindungen zu knüpfen und die Fortbildung der Stile feſtzuſtellen, ſetzte auch der Durchführung meiner Arbeit Grenzen. Dieſelbe konnte nicht länger verzögert werden, ſollten die zuerſt empfangenen Eindrücke noch friſch zur Schilderung kommen.

Es iſt daher auch die Einzeldarſtellung mancher Gebiete von einer für Ortskundige gewiß leicht zu verbeſſernden Unvollſtändigkeit. Manche Länderſtrecken ſah ich leider gar nicht. Im Norden fehlt mir das Gebiet der Oſtſeeländer, im Süden Spanien und Sizilien, Ländertheile, deren Kenntniß vielleicht die Geſamtauffaſſung der Architekturgeſchichte noch im Einzelnen umzubilden berufen ſind, wenn gleich ſie im Weſentlichen nur als aufnehmend, nicht als führend in dieſelbe eingreifen. Ich würde die Herausgabe dieſes Buches bis zu einer Reiſe durch Spanien verzögert haben, wären mir außer in Süditalien und der Languedoc ſpaniſche Einflüſſe auf die Baukunſt bemerkbar geweſen.

Ich hoffe, daß mein Buch dazu Veranlaſſung geben werde, daß Andere das Fehlende ergänzen, das Mangelhafte verbeſſern. Denn von einem vollſtändigen Bilde der Baugeſchichte jener Zeit ſind wir noch eben ſo weit entfernt, wie von einem feſtſtehenden Urtheil über den Werth der einzelnen Kunſterſcheinungen. Gerade die kritiſche Aufgabe ſchien mir zunächſt die wichtigſte. Ich war genöthigt, faſt überall mich in Erfüllung derſelben auf eigene Füße zu ſtellen, da mir die Beobachtung ſich aufdrängte, daß die meiſten älteren Schilderungen ſelbſt größerer Kunſtgebiete von örtlicher, zeitlicher oder nationaler Voreingenommenheit beeinflußt waren. Dies ſchien mir namentlich bei den deutſchen Bauwerken der Fall, in deren Geſchichte ſoeben erſt durch R. Dohme mehr Klarheit hineingetragen worden iſt. Völlig bewußt bin ich mir des Umſtandes, daß meine Urtheile vielfach anfechtbar ſind und der Nothwendigkeit, mich über Mancherlei noch belehren

zu laſſen. Aber ich hoffe, daß man mein Beſtreben, die Erſcheinungen der Baukunſt mehr aus den geſchichtlichen Verhältniſſen zu erklären, als ſie von vorher gefaßten Grundſätzen aus abzuurtheilen die Anerkennung ernten wird, eine möglichſt objektive Darſtellung aller Erſcheinungen innerhalb des mir bekannten Gebietes erſtrebt zu haben.

Es wäre mir unmöglich geweſen, dieſes Buch fertig zu ſtellen ohne die thatkräftige und wohlwollende Unterſtützung ſeitens der mir vorgeſetzten Behörde, des kgl. ſächſiſchen Miniſteriums des Innern, deſſen Leitern hier meinen gehorſamſten Dank auszuſprechen ich mir erlaube. Den zahlreichen Fachgenoſſen und Freunden, welche fördernd mir zur Seite ſtanden, habe ich in den Anmerkungen den ſchuldigen Dank zu ſagen mir die Ehre genommen. Den Herren Direktor Dr. Woermann und Dr. Lehrs vom kgl. ſächſiſchen Kupferſtichkabinet, Bibliothekar Richter und Dr. Buchholz von der kgl. öffentlichen Bibliothek, Bibliothekar Kumſch von der Bibliothek des kgl. Kunſtgewerbemuſeums zu Dresden, welche meiner vielfachen Inanſpruchnahme mit reger Theilnahme für meine Arbeit freundlich entgegenkamen, danke ich auch hierdurch für mancherlei Förderung und Anregung. Schließlich ſende ich meinem lieben Freunde Dr. jur. Carl Schmid in Blaſewitz, der mich ſo ausdauernd bei der leidigen Arbeit der Korrektur des Druckſatzes unterſtützte, auch auf dieſem Wege Gruß und Dank.

Dresden, den 8. März 1887.

Cornelius Gurlitt.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Seite

Einleitung 1

ERSTES BUCH.

DIE SPAETRENAISSANCE IN ITALIEN.

Erſtes Kapitel. Die kirchliche Reform 10
Zweites Kapitel. Die Renaiſſance in Bologna; Serlio 20
Drittes Kapitel. Vignola und ſeine Schule 33
Viertes Kapitel. Rafael's Schule und der römiſche Villenbau 81
Fünftes Kapitel. Aleſſi und ſeine Schule 101
Sechſtes Kapitel. Tibaldi und der Central-Kirchenbau 132
Siebentes Kapitel. Ammannati und Vaſari 168
Achtes Kapitel. Martino Lunghi und die gleichzeitigen Römer 191
Neuntes Kapitel. Domenico Fontana 207

ZWEITES BUCH.

DER ITALIENISCHE BAROCKSTIL.

Erſtes Kapitel. Einleitung 219
Zweites Kapitel. Buontalenti und die Florentiner Schule 229
Drittes Kapitel. Die Schule Buontalenti's. Cigoli 248
Viertes Kapitel. Bartolomeo Bianco 268
Fünftes Kapitel. Die Schulen Sanſovino's und Sanmichele's 273
Sechſtes Kapitel. Vizenzo Scamozzi 292
Siebentes Kapitel. Baldaſſare Longhena und ſeine Schule 305
Achtes Kapitel. Carlo Maderna 330
Neuntes Kapitel. Bernini's Anfänge 345
Zehntes Kapitel. Borromini 355

Elftes Kapitel. Pietro da Cortona und Girolamo Rainaldi 367
Zwölftes Kapitel. Mailand und Bologna 382
Dreizehntes Kapitel. Die römiſchen Zeitgenoſſen Bernini's 392
Vierzehntes Kapitel. Bernini's Ausgang 405
Fünfzehntes Kapitel. Fanſaga und die Neapolitaner 419
Sechzehntes Kapitel. Die Schule Bernini's 427
Siebenzehntes Kapitel. Carlo Fontana und die Spätflorentiner Schule 436
Achtzehntes Kapitel. Guarini 447
Neunzehntes Kapitel. Andrea Pozzo 460
Zwanzigſtes Kapitel. Der Hochbarockſtil 474
Einundzwanzigſtes Kapitel. Der Theaterbau und die Bibiena 485
Zweiundzwanzigſtes Kapitel. Juvara 509
Dreiundzwanzigſtes Kapitel. Galilei, Fuga und Vanvitelli 522

VERZEICHNISS

DER

ILLUSTRATIONEN.

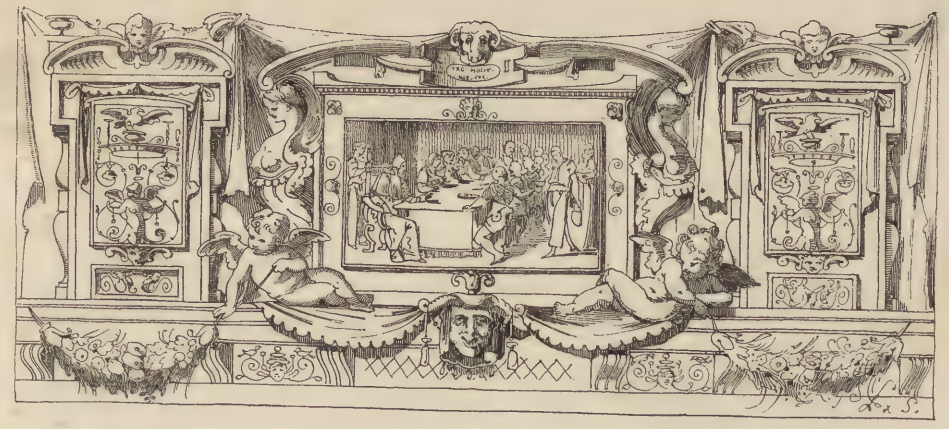
Fig. 1. Palazzo Madama, Rom. (Beiſpiel des Barockſtiles.)
» 2. St. Suſanna, Rom. (Beiſpiel des Barockſtiles.)
» 3. Uffizien zu Florenz, urſprünglicher Plan. (Beiſpiel der Spätrenaiſſance.)
» 4. Hof des Palazzo Borghese, Rom. (Beiſpiel der Spätrenaiſſance.)
» 5. Rococo-Vignette von Marvye 1752.
» 6. Bankettinghouſe, Whitehall, London. (Beiſpiel des paladianiſchen Stiles.)
» 7. Aus dem Muſée Carnevalet zu Paris. (Beiſpiel des palladianiſchen Stiles.)
» 8. Titelblatt aus Sebaſtiano Serlio's Werke „dell architettura".
» 9. Archigymnaſium zu Bologna, Façadentheil.
» 10. Palazzo Malvezzi-Medici zu Bologna.
» 11. Palazzo Grimani-Rugagiuffa zu Venedig.
» 12. Façadenentwurf Serlio's für Venedig.
» 13. Titelblatt zu Vignola's „Regola delli cinque ordini d'architettura".
» 14. Palazzo Piella zu Bologna.
» 15. Palazzo Albergati in Bologna.
» 16. Villa di Papa Giulio zu Rom. Mittel der Façade.
» 17. Kranzgeſims, entworfen von Vignola.
» 18. Portico dei Banchi zu Bologna.
» 19. Palazzo Farneſe zu Piacenza.
» 20. Palazzo Caprarola bei Viterbo.
» 21. S. Petronio zu Bologna, Façadenentwurf Vignola's.
» 22. St. Peter zu Rom. Nebenkuppel.
» 23. Il Geſù zu Rom, Grundriss.
» 24. Il Geſù zu Rom, Längsſchnitt.
» 25. Il Geſù zu Rom. Vignola's Façaden-Entwurf.
» 26. Gartenanlagen der Villa Lante bei Bagnaia.

Fig 27. St. Caterina de' Funari zu Rom. Unteres Stockwerk der Façade.
» 28. St. Peter zu Rom. Die Hauptkuppel.
» 29. Sapienza und S. Ivo zu Rom, Grundriss.
» 30. Palazzo Paluzzi zu Rom.
» 31. S. Luigi de' Francesi zu Rom. Façade.
» 32. Il Geſù zu Rom. Façade.
» 33. Fontana Tartarughe zu Rom.
» 34. Von der Villa Aldobrandini bei Frascati.
» 35. Teatro der Villa Aldobrandini bei Frascati.
» 36. Villa d'Este zu Tivoli.
» 37. Vignette von Serlio.
» 38. Palazzo del Te zu Mantua. Grundriss.
» 39. Palazzo del Te zu Mantua. Gartenhalle.
» 40. Wohnhaus des Giulio Romano zu Mantua.
» 41. Wohnhaus des Giulio Romano zu Mantua. Grundriss.
» 42. Villa Medici zu Rom. Gartenanſicht.
» 43. Villa Borgheſe zu Rom. Grundriss.
» 44. Villa Borgheſe zu Rom. Anſicht.
» 45. Palazzo Marino zu Mailand. Hofanſicht.
» 46. St. Maria preſſo S. Celſo zu Mailand.
» 47. St. Maria di Carignano zu Genua. Grundriss.
» 48. Strada nuova zu Genua, Anſichten und perſpektiviſche Schnitte nach P. P. Rubens.
» 49. Palazzo Spinola zu Genua. Urſprünglicher Grundriss.
» 50. Palazzo Cambiaſo zu Genua. Façadenſyſtem (nach Reinhardt).
» 51. Villa Sauli bei Genua (nach Reinhardt).
» 52. Palazzo Podeſtà zu Genua. Urſprüngliche Façade.
» 53. Palazzo Imperiali zu Genua. Façadendetail.
» 54. Palazzo Pagliari (?) zu Cremona. Façadenſyſtem.
» 55. S. Agoſtino zu Piacenza. Grundriss.
» 56. S. Fedele zu Mailand. Grundriss.
» 57. S. Fedele zu Mailand. Innenanſicht.
» 58. S. Gaudenzio zu Novara. Grundriss.
» 59. Univerſität zu Bologna. Hofanſicht.
» 60. S. Pietro zu Bologna. Grundriss.
» 61. S. Pietro zu Bologna. Innenanſicht.
» 62. S. Salvatore zu Bologna. Grundriss.
» 63. S. Salvatore zu Bologna. Längsſchnitt.
» 64. S. Aleſſandro zu Mailand. Façade.
» 65. St. Maria di Carignano zu Genua. Façade.
» 66. Duomo nuovo zu Brescia. Grundriss.
» 67. S. Ambrogio zu Genua. Grundriss.
» 68. Geſù nuovo zu Neapel. Grundriss.
» 69. Palazzo Criſpi zu Ferrara. Grundriss.
» 70. Caſtello del Valentino bei Turin. Hoffront.
» 71. Palazzo Doria Turſi zu Genua. Hofanſicht.
» 72. Palazzo Doria Turſi zu Genua. Façade.
» 73. Palazzo Pitti zu Florenz. Hofanſicht.
» 74. Palazzo Giugni zu Florenz. Portal.

Fig. 75. Caſa Fiaſchi zu Florenz. Erdgeſchossfenſter.
» 76. Palazzo Pazzi zu Florenz. Erdgeſchossfenſter.
» 77. Palazzo Bernardi Micheletti zu Lucca.
» 78. Collegio Romano zu Rom. Façade.
» 79. Bibliotheca Laurenziana zu Florenz. Treppenhaus.
» 80. Capella dei Depoſiti in S. Lorenzo zu Florenz. Eingangsthüre.
» 81. Capella dei Depoſiti in S. Lorenzo zu Florenz. Details.
» 82. St. Fiora e Lucilla (Badia) zu Arezzo. Grundriss.
» 83. St. Maria della Vallicella zu Rom. Façade.
» 84. Palazzo Borgheſe zu Rom.
» 85. S. Andrea della Valle zu Rom. Grundriss.
» 86. S. Andrea della Valle zu Rom. Längsſchnitt.
» 87. Palazzo Sciarra di Carbognano zu Rom.
» 88. Capella del Preſepio an St. Maria Maggiore zu Rom. Längsſchnitt und Grundriss.
» 89. Palazzo Laterano und Loggia von S. Giovanni in Laterano zu Rom.
» 90. Fontana dell' Acqua Paolo zu Rom.
» 91. Palazzo Laterano zu Rom. Grundriss.
» 92. Thüre von den Uffizien zu Florenz.
» 93. Caſino S. Marco zu Florenz.
» 94. Caſino Mediceo zu Florenz. Achſenmotiv.
» 95. Palazzo Nonfinito zu Florenz. Façade gegen Borgo degli Albizzi.
» 96. Detail vom Palazzo Nonfinito zu Florenz. Eckpilaſter-Kapitäl.
» 97. Detail vom Palazzo Nonfinito zu Florenz. Gebälk am Portal.
» 98. Villa della Petraja bei Florenz.
» 99. St. Trinità zu Florenz. Façade.
» 100. Teatro Olimpico zu Vicenza. Grundriss.
» 101. Teatro Olimpico zu Vicenza. Bühnenanſicht.
» 102. Teatro Farnese zu Parma. Grundriss.
» 103. Vom Palazzo Marucelli zu Florenz.
» 104. Fonte del Nettuno zu Bologna.
» 105. Casa Zucchero zu Rom. Thor.
» 106. Palazzo Renuccini zu Florenz.
» 107. Palazzo Nonfinito zu Florenz. Hofanſicht.
» 108. Capella dei Principi bei S. Lorenzo zu Florenz. Innenanſicht.
» 109. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. Urſprüngliche Façade.
» 110. Palazzo Balbi Durazzo zu Genua. Jetziges Veſtibul.
» 111. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. (Urſprünglicher Grundriss.)
» 112. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. (Jetziger Grundriss.)
» 113. Univerſität zu Genua. Hofanſicht.
» 114. Univerſität zu Genua. Veſtibül.
» 115. Villa Paradiso bei Genua.
» 116. S. Siro zu Genua. Innenanſicht.
» 117. Caſa Goldſchmidt zu Verona.
» 118. Haus in der Strada di S. Fermo zu Verona.
» 119. Haus in der Strada di S. Fermo zu Verona.
» 120. Palazzo Corner della Cà grande, Thüre im Vorhaus.
» 121. Palazzo Piſani zu Venedig. Grundriss.
» 122. Palazzo Corner della Cà grande zu Venedig.
» 123. Grundriss Scamozzi's für den Dom zu Salzburg.
» 124. St. Maria della Salute zu Venedig.

Fig. 125. St. Maria della Salute. Grundriss des Kuppelbaues.
» 126. St. Maria aï Scalzi zu Venedig. Grundriss.
» 127. Palazzo Peſaro zu Venedig.
» 128. St. Maria aï Scalzi zu Venedig.
» 129. Palazzo Surian Nanni zu Venedig. Grundriss des I. Stockes.
» 130. Palazzo Manfrin zu Venedig. Grundriss des I. Stockes.
» 131. Palazzo Grimani zu Venedig. Grundriss.
» 132. Villa Contarini zu Padua. Grundriss.
» 133. St. Maria dei Geſuiti zu Venedig. Innenanſicht.
» 134. St. Maria dei Geſuiti zu Venedig. Grundriss.
» 135. Palazzo Labia zu Venedig. Anſicht vom Canale grande aus.
» 136. Palazzo Labia zu Venedig. Grundriss.
» 137. St. Peter zu Rom. Darſtellung der Grundrissentwicklung (nach v. Geymüller).
» 138. St. Peter zu Rom. Grundriss.
» 139. St. Peter zu Rom. Anſicht mit den von Maderna beabſichtigten Thürmen.
» 140. S. Ignazio zu Rom. Grundriss.
» 141. S. Ignazio zu Rom. Längsſchnitt durch Vierung und Chor.
» 142. St. Peter zu Rom. Tabernakel.
» 143. St. Peter zu Rom. Anſicht mit den von Bernini beabſichtigten Thürmen.
» 144. St. Peter zu Rom mit Bernini's Thürmen.
» 145. St. Peter zu Rom mit Bernini's Thürmen.
» 146. S. Carlo alle quattro fontane zu Rom. Façade.
» 147. S. Carlo alle quattro fontane zu Rom. Grundriss.
» 148. Oratorio S. Filippo Neri zu Rom.
» 149. Palazzo Falconieri zu Rom. Hoffaçade.
» 150. S. Ivo zu Rom. Kuppelanſicht.
» 151. Palazzo Pitti zu Florenz. Deckenausſchmückung.
» 152. Palazzo Pitti zu Florenz. Deckenausſchmückung.
» 153. Palazzo Pitti zu Florenz. Deckenausſchmückung.
» 154. St. Luca e Martina zu Rom. Grundriss.
» 155. St. Maria della Pace zu Rom. Façade.
» 156. St. Maria della Pace zu Rom. Grundriss.
» 157. St. Lucia zu Bologna. Grundriss.
» 158. S. Bartolomeo zu Modena. Grundriss.
» 159. Palazzo Ducale zu Modena. Hofdetail.
» 160. Palazzo di Brera zu Mailand. Hofanſicht.
» 161. Gartenanlage von Iſola Bella im Lago Maggiore.
» 162. Palazzo Davia zu Bologna. Grundriss.
» 163. Santuario della Madonna di Monte Berico bei Vicenza. Grundriss.
» 164. St. Agneſe zu Rom. Grundriss.
» 165. St. Agneſe zu Rom. Façade.
» 166. St. Maria in Campitelli zu Rom.
» 167. SS. Vincenzo ed Anastasio zu Rom. Façade.
» 168. S. Antonio de' Portoghesi zu Rom.
» 169. Villa Parafili zu Rom.
» 170. Palazzo Barberini zu Rom. Treppe.
» 171. Palazzo Odescalchi zu Rom. Urſprüngliche Façade.
» 172. St. Peter zu Rom mit den Kolonaden Bernini's.
» 173. Scala regia im Vatican zu Rom. Grundriss.
» 174. Scala regia im Vatican zu Rom.

Fig. 175. S. Martino bei Neapel. Innenanſicht.
» 176. Sapienza zu Neapel.
» 177. Zinshaustreppe in Neapel.
» 178. Palazzo Altieri zu Rom. Grundriss des Hofes und der Treppe.
» 179. Fenſterformen der ſpätrömiſchen Schule.
» 180. Thüre und Konſolen der ſpätrömiſchen Schule.
» 181. Spaniſche Treppe zu Rom.
» 182. S. Gregorio zu Meſſina.
» 183. Palazzo Carignano zu Turin.
» 184. Palazzo Carignano zu Turin. Vorhausanlage.
» 185. S. Lorenzo zu Turin. Grundriss.
» 186. Santuario della Madonna della Consolata zu Turin. Grundriss.
» 187. Kapelle S. Sudario zu Turin. Grundriss.
» 188. S. Ignazio zu Rom. Auf Leinwand gemalte Kuppel als zeitweiliger Abſchluss. der Vierung.
» 189. Pozzo's Entwurf zu einem Altar mit „ſitzenden“ Säulen.
» 190. Theatrum sacrum für S. Ignazio zu Rom.
» 191. Langhaus von S. Ignazio zu Rom mit der durch Pozzo's Deckenmalerei geſchaffenen Idealarchitektur als Schema für deſſen Perſpektive.
» 192. Pozzo's auf das Langhaus von S. Ignazio zu Rom gemalte Idealarchitektur.
» 193. St. Ignazio zu Rom. Choranſicht.
» 194. Ignazaltar im Geſù zu Rom.
» 195. Idealentwurf Pozzo's.
» 196. Palazzo Cuſani zu Mailand. Grundriss.
» 167. Früheres Theater zu Hannover. Grundriss.
» 198. S. Antonio Abate zu Parma. Grundriss.
» 199. Teatro reale zu Mantua. Grundriss.
» 200. Katafalk für den Erzbiſchof Joſef von Trier.
» 201. Früheres Opernhaus zu Dresden. Grundriss.
» 202. Theaterdekorationsentwurf für Dresden von Giuſeppe Galli Bibiena.
» 203. Entwurf eines Opernhauſes von Giuſeppe Galli Bibiena.
» 204. Entwurf eines Opernhauſes von Guiſeppe Galli Bibiena.
» 205. S. Domenico zu Bologna. Längsſchnitt.
» 206. Santuario della Beata Virgo di S. Luca bei Bologna. Grundriss.
» 207. Santuario della Beata Virgo di S. Luca bei Bologna. Längsſchnitt.
» 208. Superga bei Turin. Grundriss.
» 209. Superga bei Turin, Anſicht.
» 210. S. Giovanni in Laterano zu Rom.
» 211. Pallazzo della Consulta zu Rom, Seitenthor.
» 212. Palazzo Corſini zu Rom, Grundriss.
» 213. Katholiſche Kirche zu Dresden. Grundriss.
» 214. S. Croce in Gerusalemme zu Rom.
» 215. Villa Albani zu Rom.
» 216. Schloss Caſerta. Erdgeſchoss-Grundriss.
» 217. Schloss Caſerta. Hauptgeſchoss-Grundriss.



EINLEITUNG.

Michelangelo und Palladio, die Namen dieſer beiden glänzenden Erſcheinungen müſſen an die Spitze der Baugeſchichte der letzten Renaiſſancezeit geſtellt werden. Das von ihnen ausſtrahlende Licht erhellt die vielfach verſchlungenen Wege der Entwicklung in den folgenden Jahrhunderten. Um den Inhalt ihrer Kunſt dreht ſich der Kampf der Geiſter, an ihren Werken erfriſchen ſich die Gemüther zu dem Ringen nach wechſelnden Idealen.

Nur langſam hatte ſich die Renaiſſance aus dem Ueberwuchern des Details zu klarer und großer Kompoſition durchgearbeitet, ein abgeleiteter Stil, in Nachbildung der Antike gereift. Denn das Eindringen in das innerſte Empfinden einer fernliegenden Kunſt kann nie dem erſten Verſuche gelingen.

Die Frührenaiſſance hatte zunächſt nur äußerlich einige Formen der römiſchen Baukunſt aufgenommen und in naiver Freude an der Einzelheit, am Detail ihre Bethätigung und ihre höchſte Leiſtung geſucht. Nur wenigen hervorragenden Geiſtern war es vergönnt, auch die großen Maſſen völlig klar und folgerichtig zu entwickeln. Wenn gleich ein feiner Sinn für Verhältniſſe, eine weiſe Mäßigung und ſchöne Wahr-

haftigkeit hinſichtlich der Materialbehandlung vor Mißbildungen ſchützte, ſo war doch das Kompoſitionsprincip ein willkürliches, dekoratives geweſen. Erſt durch erneuertes, mit glühendem Eifer betriebenes Studium der Antiken lernten die italieniſchen Architekten verſtehen, welche künſtleriſche Bedeutung jenen einzelnen Bautheilen innewohnte, die ſie bisher als allzeit bereiten Schmuck an ihren Werken verwendet hatten.

Die Glieder begannen wieder jene antike Sprache zu reden, die nun die allein giltige im Bauweſen wurde. Sie wurden dem entſprechend ſtrenger und nach beſtimmten Geſetzen gebildet. Die Phantaſie durfte ſie nicht mehr frei umgeſtalten, da der Verſtand ſie zu ſprechenden, zu Recht beſtehenden Weſen gemacht hatte. Der Bau wurde ein organiſches in ſeinen Theilen durch den Geſamtinhalt beſtimmtes Kunſtwerk. Man frug nicht mehr allein danach, ob er ſchön oder unſchön, ſondern ſprach vielmehr davon, ob er richtig oder falſch ſei; man urtheilte nicht mehr allein nach den Forderungen des auf perſönlichem Empfinden beruhenden Geſchmackes, ſondern vielmehr nach immer ſchärfer und klarer durchdachten äſthetiſchen und namentlich auch formalen Geſetzen. Dieſe Geſetze waren einer fremden Kunſt entlehnt und nicht aus dem eigenen Kunſtſchaffen entſprungen, ſie ſtanden mit den Werken älterer Meiſter geradezu im Gegenſatz. Sie brachten daher einen Zwieſpalt in die italieniſche Kunſt; denn ſie entwickelten ſich nicht aus dem freien Empfinden der Künſtler, ſondern beſtanden als etwas Selbſtändiges neben oder über ihnen. Der nordiſche Gothiker hatte beim Schaffen den Blick nur nach vorwärts gerichtet und ſchuf in Weiterausbildung ſeines eigenſten Weſens. Er trug eine klare Aeſthetik wenn auch meiſt unbewußt in ſich, wie in dem naiv wohlgearteten Menſchen die Moralgeſetze unbewußt entwickelt ſind. Er kannte keinen Konflict zwiſchen dem Planen ſeiner Phantaſie und der Erkenntniß ſeines Urtheils, weil dieſes ſich ja allein aus den Schöpfungen ſeiner in gleichen Bahnen mitſtrebenden Kunſtgenoſſen herausbildete und er einfach nichts zu ſchaffen vermochte, das aus dem Kreiſe der ſtiliſtiſchen Einheit heraustrete. Anders bei den Meiſtern der ſpätern Renaiſſance. Ihr Werk wird an den Schöpfungen nicht nur der gegenwärtigen Zeit, ſondern vielmehr an denjenigen einer längſt vergangenen, hoch über die eigene geſchätzten Periode gemeſſen. Die Phantaſie ſucht zwar im eigenen Herzen Anregung und Nahrung, muß ſich aber in ihren Aeusserungen den ſtrengen Forderungen fremden Urtheils beugen. Die Formenſprache wird nicht mehr vom Meiſter zum Schüler in ruhiger Folge gelehrt, ſondern jeder ſucht über ſeine Vorgänger hinaus in den Reſten der Antike einen Lehrer, von dem klare Auskünfte nur ſchwer zu erlangen ſind. Es handelt ſich nicht mehr allein um Fortbildung der

Fig. 1. Palazzo Madama, Rom. (Beifpiel des Barockftiles.)

Kunſt zu neuer, ſondern um Rückbildung zu alter Größe. Das Schaffen führt nicht mehr in unbegrenzte Räume der Ideale, ſondern in ein Gebiet, deſſen Grenzen man durch die Meiſterwerke von Hellas und Rom feſtgeſteckt ſieht.

Dieſer Zwieſpalt mußte bei dem mächtig erregten geiſtigen Leben der Renaiſſance zu inneren Konflicten führen. Es mußte zu Grenzſtreitigkeiten kommen zwiſchen der freien Individualität des künſtleriſchen Genius und den ſich immer ſtrenger ausbildenden Geſetzen. Es mußte je nach ſeiner Beanlagung ein Künſtler leichter, der andere ſchwerer die Beſchränkung, welche ſeinem Schaffen auferlegt wurde, empfinden; es mußte die Frage zur Tagesordnung geſtellt werden, ob der ungehinderten Entfaltung des Individuums oder dem Geſetze höheres Recht zuzuſprechen ſei.

Dieſe Frage bildet den Inhalt der Architekturgeſchichte der folgenden Jahrhunderte. Es iſt die Zeit des Ringens der modernen Empfindung mit der klaſſiſchen Form. Die Einen ſuchten die Antike zu übertreffen und indem ſie für neue Ideen eine neue Sprache auszubilden ſtrebten, ſich von der Bevormundung zu befreien, die Anderen ſuchten die Antike neu zu beleben und zu ſelbſtändigem Schaffen dadurch zu kommen, daß ſie ſich ganz mit dem Weſen der Klaſſicität erfüllten. Dieſe beiden Parteien bekämpften ſich mit wechſelndem Erfolge. Ihr Schlachtruf im Streit aber waren die beiden glänzenden Namen, in welchen ihr Programm zuerſt und auch alsbald mit voller Schärfe zum Ausdruck kam:

Michelangelo und Palladio.

Michelangelo iſt der Titane des individuellen Wollens. Er hat die Antike nie in dem Sinne ſtudirt, daß ſie ihm alleiniges Vorbild und Richtſchnur ſein ſollte.

Schon der Jüngling bewies durch ſeine Statue eines geflügelten Engels, die er mit Erfolg für alt ausgab, daß er ſein Können dem der klaſſiſchen Meiſter gleichſtehend achtete und daß er über die ihm zu eng ſcheinenden Grenzen derſelben hinaus Größeres zu leiſten gedachte. „Wer Anderen nachläuft“, rief er den Copiſten der Antike zu, „wird nie voranmarſchiren, und wer nicht aus ſich heraus etwas Gutes ſchaffen kann, dem werden auch die Werke Anderer wenig nützen!“

So iſt Michelangelo der Vater des Stils geworden, den wir Barock nennen.

Palladio iſt der Meiſter innerer, auf dem Studium der Antike baſirender Geſetzmäßigkeit. Er ſtrebt nicht nur nach der Form, ſondern auch nach dem Geiſt der Alten, den er in ſeinen Werken mit

Fig. 2. St. Suzanna, Rom. (Beifpiel des Barockftiles.)

einer für ſeine Zeit geradezu erſtaunlichen Schärfe zu treffen wußte. Es werden erſt kommende Jahrhunderte entſcheiden können, ob Palladio oder Schinkel geiſtig der klaſſiſchen Architektur näher ſtehen!

Suchte Michelangelo im Centralbau ein originell chriſtliches Gotteshaus zu ſchaffen, ſo ſtrebte Palladio danach, die Kirche mit den Formen des Tempels künſtleriſch zu verſöhnen; trachtete jener im Palaſt die Wucht und den in ſich geſchloſſenen Trotz der kriegeriſch bewegten Zeit zum Ausdruck zu bringen, ſo ſuchte dieſer in der offenen Heiterkeit des Landlebens dienenden anmuthigen Villen ſich zu bethätigen; rang jener in der kühnſten Profil- und Detailbildung nach eigenen Ausdrucksformen, entfernte er ſich abſichtlich von den in Rom ſo nahe liegenden antiken Vorbildern, ſo ſcheute ſich dieſer, eine Gliederung anzuwenden, für die er nicht an einer Ruine den Beleg ihrer Klaſſicität zu beſchaffen gewußt hätte; war jenem Alles daran gelegen die individuelle Idee zum ſchärfſten Ausdruck zu bringen, unbekümmert darum, daß dem Gliede im Dienſt des Ganzen Gewalt angethan werde, ſo ſuchte dieſer vor Allem nach dem inneren Gleichmaß von Raum und Einzelform; hier der Kampf und Drang eines heftig bewegten groß wollenden Gemüthes, dort die Ruhe einer in ſich und in ihrem Ideal klaren Seele.

Im Kampf zwiſchen dem individuellen und geſetzmäßigen Schaffen trennen ſich ganz ſcharf und präcis die Herrſchaft der beiden Parteien nach Zeit und Ort ab. Man könnte die Kunſt der Folgezeit in eine michelangeleske und palladianiſche ſcheiden.

Wo im Staats- oder Geſellſchaftsleben der Zug nach logiſcher Klärung, nach feſten Formen, nach geſetzlicher Regelung der Verhältniſſe vorwaltet, wo die Verſtandesthätigkeit überwiegt, da wird man überall die Geiſtesart Palladios vorherrſchend finden. So in Rom, ſo lange der Gedanke der Reform wirkſam war, ſo vorzugsweiſe in England und Holland, in Frankreich ſeit unter Ludwig XIV. die Geſellſchaft eine ſkeptiſch-philoſophirende wurde, ſo in Deutſchland und Italien ſeit Beginn des franzöſiſchen Einfluſſes und der ihm folgenden klaſſiſchen Bewegung.

Wo aber das Gemüthsleben, namentlich in religiöſer Beziehung vorwaltete, wo eine brünſtige Frömmigkeit herrſchte, wo zugleich das keck ſich vordrängende Ich die geſellſchaftliche Ordnung bezwang, die menſchliche Regel und das Geſetz von den Unterſtrömungen mächtiger Leidenſchaften durchbrochen und die Willkür herrſchend wurde, da iſt Michelangelo's Geiſt mächtig.

So in dem durch den Jeſuitismus zum Triumph gebrachten Rom des endenden 17. Jahrhunderts, weiterhin durch ganz Italien, in Belgien, im proteſtantiſchen und jeſuitiſchen Deutſchland. —

Freilich fehlt es der deutſchen Kunſtgeſchichte an bezeichnenden, anerkannten Ausdrücken für die einzelnen Stilarten.

Der Begriff „Barock“ ſteht leidlich feſt. Mit ihm benennen wir

Fig. 3. Uffizien zu Florenz, urſprünglicher Plan. (Beiſpiel der Spätrenaiſſance.)

den Stil, der von antikiſirender Baſis ausgehend durch bewußt freie, modern vielgeſtaltige Behandlung des Baugedankens wie des Details zu einer geſteigerten, am Schluß bis zur Tollheit übertriebenen Ausdrucksform führte. (Fig. 1 u. 2.)

Nach dieſer Klaſſification gehört aber auch ein guter Theil jener Architektur, die wir nicht mehr mit dem Namen „Hochrenaiſſance“ bezeichnen, außerhalb des Gebietes des Barock. Es iſt das die ſtrengere Schule die von Vignola auf Domenico Fontana und Tibaldi führt, die Schule der auf Geſundung von innen heraus baſirten Gegenreformation und der vorherrſchenden, nur unwillkürlich durchbrochenen klaſſiſchen Regel. Dieſes Gebiet ſei mir erlaubt mit dem Namen der „Spätrenaiſſance“ zu belegen. (Fig. 3 u. 4.)

Der Begriff „Rococo“ dagegen muß erſt präciſirt werden. Er iſt bekanntlich und aus leicht verſtändlichen Gründen nur in der deutſchen Kunſtgeſchichte heimiſch. Mir erſcheint das Rococo nur als eine ſpätere Spielart des Barock. Denn es entſtand als Reaction des Kunſtgewerbes gegen die palladianiſche Richtung in der Architektur der Pariſer Akademie. (Fig. 5.)

Deutſchland allein kennt es als Bauſtil, wo es dann mit dem Barock ſo eng verwandt erſcheint, daß eine Trennung ſehr ſchwer durchzuführen iſt. Das Ueberwiegen des Ornamentalen über das Architektoniſche, der umrahmenden über die tragenden Formen, deutet auch hier noch den Umſtand an, daß es ſeinen Urſprung in der Kleinkunſt hat. Als formales Erkennungszeichen, wenn auch nicht als nothwendige Eigenſchaft des Rococo, kann der abſichtliche Mangel der Symmetrie, ſicher aber das Streben nach leichter, neckiſcher Grazie im Ornament gelten. Es herrſcht in Frankreich in der Innendekoration kaum 30 Jahre, in Italien, England, den Niederlanden bis auf vereinzelte Ausnahmen nie, in einzelnen Theilen Deutſchlands am längſten, bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts.[1])

Es bleibt der deutſchen Terminologie nur noch der „Zopf“ übrig, jenes von der Schinkel'ſchen Schule aufgebrachte Schimpfwort, welches einſt ſelbſt die Renaiſſance in allen ihren Formen mit umfaßte. Ich kann mich nicht entſchließen, dieſen Ausdruck für die von den Franzoſen ſo präcis gehandhabte palladianiſche Richtung des 18. Jahrhunderts gelten zu laſſen, oder etwa den Bauten Friedrichs des Großen, des Gewaltigſten aus dem Zeitalter des Zopfes, ein ſolches Spitzwort anzuhängen.

Die Franzoſen begnügen ſich damit, die Stile nach ihren drei langregierenden Königen zu benennen. Abgeſehen davon, daß die Regierungswechſel keineswegs mit den Wandelungen der Stile zeitlich zuſammenfallen, ſind dieſe Bezeichnungen doch zu äußerlich, und eben nur auf Frankreich anwendbar. Trotzdem iſt England ihrem Beiſpiele gefolgt, indem es ſeine Regenten an Stelle der Ludwige ſetzt.

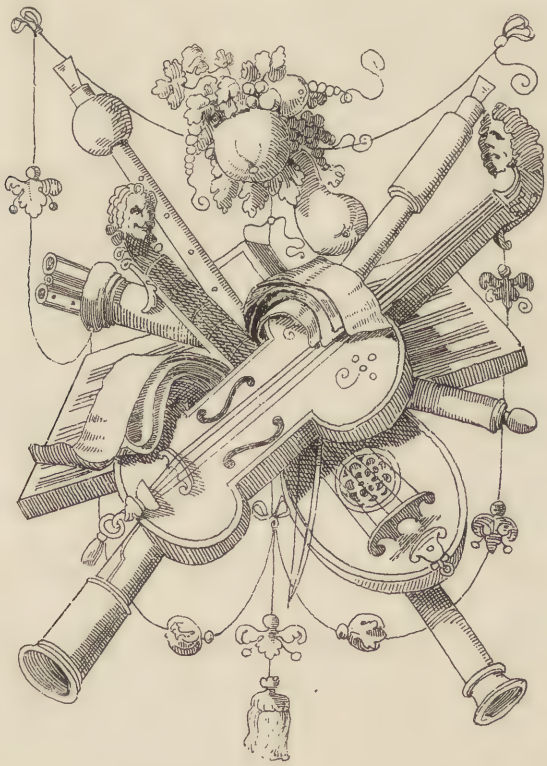
Es bleibt alſo für die Geſamtbetrachtung der Architektur nur übrig

[1]) Vergl. Paul Schumann, Barock und Rococo. Leipzig 1885.

einen Namen für jene Periode des Strebens nach Form und Geiſt der Antike zu ſchaffen, welche auf den Ueberdrang des Barock folgte und durch das Rococo nur unterbrochen wurde.

Man nennt die auf Studium der Antike baſirte Kunſt des endenden 18. Jahrhunderts den Stil des Klaſſicismus, und ſeine weitere, durch griechiſche Formen geklärte Entwicklung den helleniſirenden Stil. Der erſtere Name kann nach rückwärts unbedenklich um hundert Jahre ausgedehnt werden, und da innerhalb dieſer ſich das Streben der mit ächten griechiſchen Bauten noch nicht vertrauten Architekten zunächſt nach Palladio und deſſen Aufmeſſungen altrömiſcher Denkmale, ſpäter nach neuen Aufnahmen direkt nach römiſchen Bauwerken richtete, als den palladianiſchen (Fig. 6 u. 7) und ſpäterhin im Gegenſatz zum helleniſirenden den latiniſirenden Stil bezeichnen.

Erſterer Begriff würde demnach in der Architektur, nicht im Kunſtgewerbe, zwiſchen dem Louis quatorze und Louis quinze, letzterer zwiſchen dem Louis ſeize und Empire der Franzoſen die Mitte halten.



I. BUCH.

DIE SPÄTRENAISSANCE IN ITALIEN.

I. KAPITEL.

Die kirchliche Reform.

Als man mit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom ſelbſt die Wirkung der deutſchen Reformation zu ſpüren begann, zeigten ſich erſt die Folgen der dauernden Abtrennung großer Völkergemeinſchaften von der ewigen Stadt. Was am Bau der Hierarchie Menſchliches war, mußte dem Looſe alles Irdiſchen verfallen. Aus der glänzenden Schaale hoch entfalteter Renaiſſancebildung ſtarrten die brandigen Schäden eines tiefgehenden Verfalles der Religioſität. Nicht mehr deckte der weltliche Glanz eines Leo X. die Schwächen des heiligen Stuhles. Wohl mußte man ſich klar werden, daß nur durch eine innere Heilung wieder die alte Kraft oder auch nur die Möglichkeit weiterer Exiſtenz erlangt werden könnte. Das Streben nach abgerundeter äſthetiſcher und literariſcher Bildung, der Renaiſſancegedanke, hatte ſich nicht als hinreichend wirkſam erwieſen, um das Volksgemüth zu beherrſchen und ſeinen Geiſt zu beſchäftigen. Er hatte in der vornehmen Geſellſchaft zwar eine hoch entwickelte Kunſt des Lebens, aber nicht eine aus ſittlicher Pflichterfüllung erwachſende Befriedigung hinterlaſſen. Die Menge verfiel in Rohheit und Zügelloſigkeit, da ſie die Kirchenfürſten in völliger Irreligioſität ſah. Es mußte die Reformation das Papſtthum erſt an den innerſten Lebensfaden rütteln, um es zum Erwachen, zur Wiedererkenntniß ſeines geiſtigen Weſens zu bringen. Die Kirchenfürſten ſahen jetzt erſt wieder ein, daß der katholiſche Glaube allein ihrem Daſein Be-

rechtigung und der Welt die ſo heiß erſehnte religiöſe Einheit geben könnte. „Wir hoffen“, ſprach Papſt Paul III., „den von den Völkern und von uns Klerikern vergeſſenen Namen Chriſti wieder zu beleben in den Herzen wie in den Werken, die Krankheiten zu heilen, die Schafe wieder in derſelben Herde zu vereinigen, den Zorn Gottes abzuwenden!“

Aber bald zeigte ſich, daß der von Rom urſprünglich erſtrebte Ausgleich mit dem Proteſtantismus an der Unverträglichkeit des hier herrſchenden Prinzips der ſubjectiven Meinung mit dem in Rom obwaltenden der Autorität ſcheiterte. Die katholiſche Kirche mußte andere Wege als die der gütlichen Verſtändigung ſuchen. Sie fand ſie zunächſt in der zwangsweiſen Durchführung der Glaubenseinheit durch die Gewalt und die derſelben dienſtliche Gerichtsbarkeit, in der Inquiſition. Bis dahin war in Italien die geiſtige Freiheit wenig eingeengt worden. Nicht die ſkeptiſchen Spötteleien der Humaniſten, nicht die antikiſirende Denkweiſe der Poeten hatten die Kirche dauernd um die Erhaltung ihres Beſtandes zu beängſtigen vermocht. Erſt der wuchtige Angriff der Proteſtanten auf das Dogma ſchuf die Nothwendigkeit einer Gegenwehr. Nun galt es die Verbreitung der Irrlehren durch die Macht der kämpfenden Kirche zu hintertreiben, da ſich die Mittel der Belehrung als hinfällig erwieſen. Ein ſchwerer Druck begann auf Italien zu laſten. Die Freudigkeit des Schaffens, die freie Entfaltung des menſchlichen Geiſtes wurde allſeitig beengt. Eine geſteigerte Aſceſe trat an Stelle des geiſtreichen Libertinismus und zwar in um ſo heftigerer Form, je mehr von Auswärts das Fortſchreiten des Abfalles auch Italien bedrohte. Die geiſtlichen Körperſchaften begannen ſich zu reformiren: überall Verſuche, das religiöſe Leben in Klerus und Volk von innen wie von aussen zu stärken, zu erfriſchen, feindliche Regungen, die Weltluſt, die Kühnheit des forſchenden Gedankens und des verkündenden Wortes, die rohe Zügelloſigkeit wie den überfeinerten Skepticismus nieder zu halten und zu unterdrücken, und an deſſen Stelle eine kindlich vertrauende, leidenſchaftlich in ſich gekehrte Frömmigkeit zu ſetzen, oder doch, wo dieſe nicht zu erreichen war, in der Fülle der guten Werke die heftigen Regungen des Renaiſſancegemüthes zu ersticken.

Diesen Wandel im Charakter Roms und Italiens zu ſchaffen, war neben der Inquiſition der Jeſuitenorden berufen. Im Jahr 1514 legte Ignatius Loyola mit ſeinen Gefährten das feierliche Gelübde ab, welches zu den drei herkömmlichen Zuſicherungen der katholiſchen Orden noch den des unbedingten Gehorſams gegen den heiligen Stuhl fügte. Das war die direkte Antwort, die Reaction auf die Reformation und ihren Abfall vom Papſtthum. Der Orden wurde bald zu

einer der gewaltigſten Waffen in der Hand des letzteren. Schnell verſtand er überall Einfluß zu gewinnen, das geiſtige Leben der Völker mit ſeinem brünſtig heißen Odem zu durchdringen. Sein Erſcheinen war eine hiſtoriſche Nothwendigkeit und entſprach dem ganzen Zuge der Zeit. Nimmer hätte er ſonſt ſo gewaltig ſich entwickeln können. Denn ſelbſt unter den Proteſtanten konnte man ſich nicht zu wahrer individueller Geiſtesfreiheit, zu der Forſcherklarheit eines Carteſius oder Spinoza erheben, auch dort war man an Stelle der geſtürzten Autorität eine neue zu ſetzen bald aufs Eifrigſte beſtrebt.

Fig. 4. Hof des Palazzo Borghese, Rom. (Beiſpiel der Spätrenaiſſance.)

Noch war das Mittelalter nicht hinreichend überwunden. Im Volke webten und wirkten noch die tief eingewurzelten Anſchauungen eines des Meinungsſtreites noch ungewöhnten und daher denſelben mit Angſt und Abſcheu nicht als klärend, ſondern nur als verwirrend beurtheilenden Zeitalters. Alles drängte dahin, eine objective Wahrheit zu ſchaffen, weil man den Zweifel als eine berechtigte geiſtige Macht noch nicht anzuerkennen wagte. So lenkte ſich die Gunst aller Fried-

liebenden unwillkürlich auf die Partei hin, in welcher der Glaube ſich in unbedingt feſter, ſicherer Form darbot, die aber auch verſtand die noch freien geiſtigen, namentlich künſtleriſchen Kräfte mit in ihre Bahnen zu ziehen, und ihnen durch vertiefte Glaubensinnigkeit eine neue Richtung zu geben. Der Jeſuitismus brachte Tauſenden eine Befreiung der Seele, da er ihnen durch die Größe ſeiner auf innerer und äußerer Macht beruhenden Autorität das Aufgeben des individuellen

Fig. 5.
Rococo-Vignette von Marvye 1752.

Denkens, das vorher mächtig angeregt worden war, erleichterte. Er überzeugte nicht, ſondern beruhigte, er machte aber zugleich die Kräfte, welche der Kampf der Meinungen beſchäftigt hatte, zu humanitärem Wirken frei. Denn mit den beiden zum Schutz des Dogmas aufgerichteten Inſtitutionen wuchs gleichzeitig das Intereſſe, die Bethätigung für die Werke der chriſtlichen Liebe.

Neben Loyola wirkte Filippo Neri, der volksthümliche Heilige der Römer, deſſen Denken vornehmlich den Werken reiner Menſchlichkeit galt, der nicht nur das geſunkene Anſehen der Geiſtlichkeit durch Erziehung zu heben, ſondern auch direkt das Volk durch Läuterung zur Religioſität zu führen ſuchte. Der Ausdruck dieſer Bewegung ſind die gewaltigen Stiftungen für Unterrichts- und Wohlthätigkeitsanſtalten eines Gregor XIII. und Anderer, die nun für den architektoniſchen Charakter

Roms mit beſtimmend zu werden beginnen. Denn jener Papſt pflegte zu ſagen, auch das Bauen ſei Almoſen. In Neri fanden die Leiden der Menſchheit einen rein menſchlichen Widerhall, er war einer der Erſten, die ſie ſyſtematiſch zu bekämpfen, das Volk durch das Volk zu retten ſuchten.

Und wieder wird das höhere ſinnliche Moment bei ihm nicht vergeſſen, denn während die Jeſuiten durch die Pracht der Kunſt die Herzen gefangen zu nehmen trachteten, ſuchte Neri ſie durch die Heiterkeit derſelben zu ſtärken. Nicht umſonſt gab er der Muſik eine bedeutungsvolle Aufgabe im Gottesdienſte, jener Kunſt, welche ſoeben durch Paleſtrina zu tiefem Ernſt und hoher Weihe ausgebildet worden war.

Mit Paul III. begann die Reihe der Päpſte, als deren Lebensaufgabe dieſe Reform des Katholicismus gelten kann. Sie vollzog ſich unter den folgenden Pontifikaten ſtätig, mit tiefer eingreifendem Erfolg aber erſt, ſeit der Reformation der innere Drang verloren ging, ſeit die bedeutendſten Vorkämpfer derſelben und mit ihnen die Fortbildung ihrer Ideen ins Grab geſunken, in Deutſchland durch Kurfürſt Moritz' Sieg die Macht des Kaiſerthums gebrochen, nach der Zurückdrängung der Franzoſen und mit Karl's V. Abdankung die politiſche Leitung der katholiſchen Intereſſen nach Spanien an den finſteren, ſtrenggläubigen Philipp II. übergegangen war. Es iſt eines der für die Zeit charakteriſtiſchſten Bilder, den ſiegreichen Feldherrn des ſpaniſchen Königs, den grimmen Herzog Alba, in Rom als Sieger über die päpſtliche Macht einziehen und doch bei dem Kirchenfürſten in oſtenſibler Weiſe um Verzeihung bitten zu ſehen, wegen dieſes ſeines feindlichen Vorgehens gegen den apoſtoliſchen Stuhl. Es zeigt dasſelbe die neue Situation des Papſtthums, welches ſeiner alten politiſchen Machtſtellung gegen ſeinen Willen mehr und mehr entkleidet, in eine um ſo mächtigere ideelle Poſition hineingedrängt, mit dieſer Wandelung der äußeren Lage ſich auch im Innern umgeſtaltet hatte.

Dem beſtimmenden Vorbilde Roms folgten die kleineren geiſtigen Höfe. Voran ſteht Carlo Borromeo, der Erzbiſchof von Mailand, als einer der ernſteſten, zielbewußteſten Vorkämpfer der Reformbewegung, der ebenſo ſtreng gegen den Klerus wie gegen die Heterodoxie, ſittenrein und rechtgläubig, dem Papſtthum in ſeiner Wiedergeburt eine kräftige und allzeit willige Stütze bot.

An den weltlichen Höfen führte die veränderte Geiſtesrichtung zu nicht minder bedeutungsvollen Reſultaten. In Toskana und Piemont entſtanden zwei auf Volksthum und geſetzliche Ordnung baſirte monarchiſche Staaten von dauerndem, wohlwollendem Regiment. Seit dem

Sturz von Siena war die Florentiner Regierung des Cofimo I. ihres Befitzftandes ficher, konnte fie den modernen Staat einzurichten beginnen, der durch Francesco und Fernando I. weiter ausgebildet wurde, eines Staates, der, fich auf abfolutiftifch monarchifchem Prinzip aufbauend, getragen wird durch die kluge Durchbildung feiner Verfaffungs- und Juftizgefetze, die Tüchtigkeit feiner Verwaltung und Rechtspflege, die innere Nothwendigkeit einheitlicher Ausgeftaltung und engen Zufammenfchließens der Theile, durch feine Leiftungen auf volkswirthfchaftlichem und geiftigem Gebiet, fowie namentlich durch die Macht

Fig. 6. Bankettinghoufe, Whitehall, London. (Beifpiel des palladianifchen Stiles.)

und Weisheit feines Fürftengefchlechtes, und als diefe erbleichte, doch noch durch die Tradition einer folchen. Im Norden Italiens entftand dagegen in Savoyen ein auf kriegerifcher Kraft und in jenen Zeiten doppelt hoch anzurechnendem fchlichtem Ernft bafirtes Reich, unter dem trefflichen Herzog Philibert Emanuel, der in den Niederlanden die Segnungen eines durch Gewerbefleiß und Handel, Kunft und Wiffenfchaft, durch fleißige Bürgerarbeit blühenden Staates kennen und für feine Heimat fchätzen gelernt hatte, der aber auch feine fchwierige politifche Stellung zwifchen den Großmächten, als Nachbar Frankreichs, mit Würde und Kraft auszufüllen verftand.

Den dritten Faktor im Leben des italieniſchen Volkes bildeten die freien Städte, von denen nur noch Venedig und Genua von Bedeutung waren. Sie genoſſen jetzt die Früchte früherer Heldenzeiten. Freilich — der Handel hatte ſeit der Entdeckung Amerikas eine weſentlich neue Richtung eingeſchlagen, war durch das Vordrängen der Osmanen beſchränkt worden, aber die ungeheure Finanzkraft der Handelsfürſten, die Menge ihrer Faktoreien und Beſitzungen, die unvergleichliche Lage ihrer Häfen, all dies ließ den Verfall der beiden Seemächte noch auf lange hinaus verſchieben. Sie erwieſen ſich noch kräftig genug zu bedeutenden kriegeriſchen Thaten, und häuften unermüdlich Reichthümer auf, die bei dem erhöhten Luxusbedürfniß der Zeit nun erſt recht in mächtigen Profanbauten zur äußeren Erſcheinung gebracht wurden.

So wenig es gelang Italien politiſch zu einigen, die Sonderintereſſen der zahlreichen großen und kleinen Machthaber zu unterdrücken und den gemeinſamen die nöthige Unterſtützung zu ſichern, ſo wenig es möglich war, Friede und Ruhe in das von Räuberbanden verwüſtete, von religiöſen Bedrückungen erſchütterte und durch die ungebändigte Leidenſchaftlichkeit bei Hoch und Niedrig beunruhigte Land zu bringen, ſo ſehr zeigte ſich doch überall bei den Regierenden, wie bei allen tiefer angelegten Naturen das Streben in geſetzliche Bahnen einzulenken, die Verhältniſſe außerhalb des Wirkungskreiſes der rohen Gewalt zu ordnen, aus der Militärherrſchaft in einen Rechtsſtaat überzugehen. Dieſer innere Zug nach Geſetzmäßigkeit, dieſe ſtrengere Auffaſſung der Pflichten gegen die Allgemeinheit, die Einordnung des Einzelnen unter das Ganze, dieſe mehr der Geſamtheit als dem Theile, mehr der Gruppe als der Individualität ſich zuwendende Auffaſſung der Dinge iſt es denn auch, die, wie wir ſehen werden, die Baukunſt jener Zeit beherrſcht.

Die veränderte geiſtige Lage machte ſich in allen Gebieten italieniſcher Kultur geltend. War bisher Italien für die ganze Welt die Lehrerin des Guten und Schönen, der an der Antike durchbildeten geſellſchaftlichen und künſtleriſchen Form, aber zugleich aller Fehler der Zeit geweſen, ſo ſollte es nunmehr zu einem Muſter gottergebener, ſtreng katholiſcher Frömmigkeit werden.

Es war eine Reaction des Mittelalters gegen die zur höchſten Durchbildung gelangte italieniſche Sprache, daß aufs Neue das Lateiniſche in den Vordergrund ſich drängte, daß man geradezu ſchon an den Untergang der Vulgärſprache glaubte, ja daß ſchon ein Bembo den Arioſt aufforderte, den Orlando lateiniſch zu dichten. Wie die tief nationale Strömung der Renaiſſance nachließ, trat die antikiſirende Schule in den Vordergrund. Dort die Abſicht aus der Schönheit antiken

Lebens ein verwandtes Neue zu ſchaffen, hier die künſtleriſche Zurück-

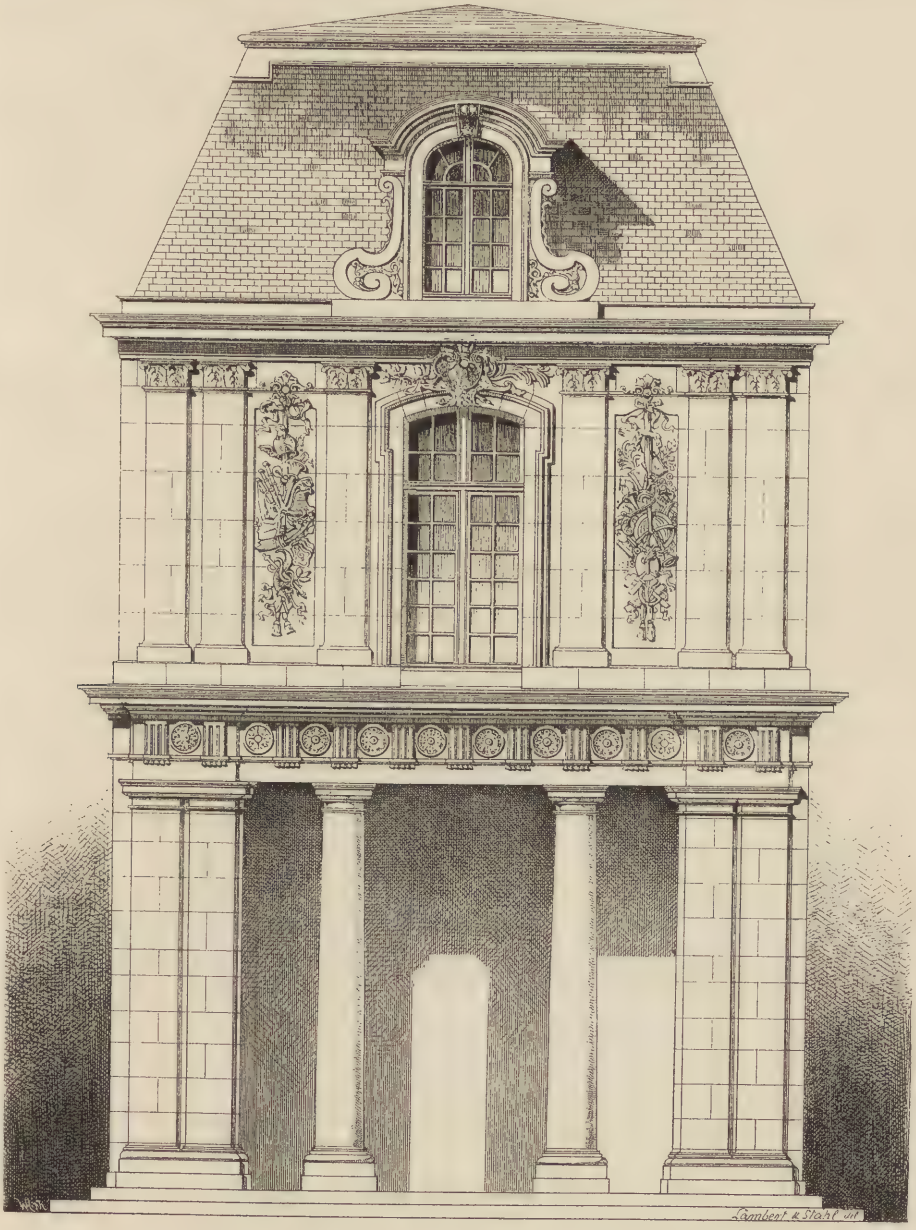


Fig. 7. Aus dem Muſée Carnevalet zu Paris. (Beiſpiel des palladianiſchen Stiles.)

verſetzung in das Alte. Auf den freien Humanismus der Zeit Leo's X. folgte eine ſtrenge, ſchulgemäße Latinität, die in der Richtigkeit, der

Entwicklung und Befolgung der Sprachregel ihre Aufgabe ſuchte. Die Jeſuitenſchulen, welche bald ganz Italien überflutheten, erdrückten vollends unter dem Studium der Sprachen das Verſtändniß für den dem Alterthum innewohnenden belebenden Geiſt. Die Bildung wurde allgemeiner aber uniformer, die Würde und Unabhängigkeit der Literatur waren im Sinken, freiere Naturen gingen an der Uebermacht der allzu feſt in ſich abgeſchloſſenen Staatsweſen und der Fürſten zu Grunde, die Gelehrſamkeit trat an Stelle der ſchöpferiſchen Kritik, nur die poſitiven Wiſſenſchaften gediehen ſoweit die Inquiſition ihnen freien Athem beließ, die Dichtung wurde zur feilen Dienerin der Großen und mußte durch künſtliche Redewendungen erſetzen, was ihr an innerer Begeiſterung gebrach.

Das Leben geſtaltete ſich prunkender aber leerer. Von tiefer Bedeutung war der Umſtand, daß die Hofhaltung der Päpſte nun rein klerikale Formen annahm, daß aus dem Mittelpunkt italieniſchen Lebens die Frau ganz verſcheucht wurde. Nur wer zur Prälatur gehörte, konnte emporkommen. Die alten Baronsgeſchlechter waren durch die Nepotenfamilien zurückgedrängt worden und entſchädigten ſich, ſoweit ſie nicht fremde Dienſte ſuchten, mit Titeln an Stelle der Macht, mit Gunſt an Stelle des politiſchen Einfluſſes. Das Ceremoniell wurde feierlicher und durchdrang das ganze Leben. Der nur in der Freiheit möglichen Feinheit des geſelligen Verkehrs folgte auch hier wieder ein Streben nach Geſetzmäßigkeit, ſtatt der individuellen Entwicklung edlen Menſchengeiſtes ein feſt vorgezeichnetes Ideal der Vornehmheit, dem Jeder nachſtrebte, ob es gleich ſchon wegen ſeiner Allgemeinheit außerhalb des Weſens des Einzelnen ſtand.

Freier geſtaltete ſich das Hofleben von Florenz unter den erſten Mediceern. Der Einfluß der Weiblichkeit iſt unverkennbar, wenn gleich die Gemahlinnen der erſten Herzoge meiſt unbedeutend, ihre Maitreſſen dagegen als ſolche meiſt nicht zu Führerinnen des geſelligen Tones befähigt waren. Hier ſchufen die geiſtigen Kräfte unbehinderter nach ſelbſt geſteckten Zielen und geſtaltete ſich nochmals unter fürſtlichem Schutz aus ſich heraus ein reiches Künſtlerleben.

Ueberall war man ſich jedoch einig über den hohen auch politiſchen Werth der Kunſt, in der Ueberzeugung, daß ihre Pflege Pflicht und Ruhm der Staaten und Fürſten ſei. Nach der ſo gewaltigen Geiſtesentfaltung, die wir Renaiſſance nennen, war es undenkbar, daß nun, da das Höchſte erreicht war, nicht eine Verbreitung der Ideale in die Maſſen folgen mußte. So durchzieht in den folgenden Zeiten ein mächtiges Kunſtempfinden und Kunſtverſtändniß alle Theile Ita-

liens und erfüllt es mit den Denkmalen ſeines Waltens. Kaum war eine andere Periode eifriger im Schaffen als die der Reform. In allen Gebieten der Kunſt wirkte eine oft ſtürmiſche, ſtets ſelbſtbewußte Thatkraft.

Ihre Werke in einem derſelben zu ſchildern iſt hier unſere Aufgabe.

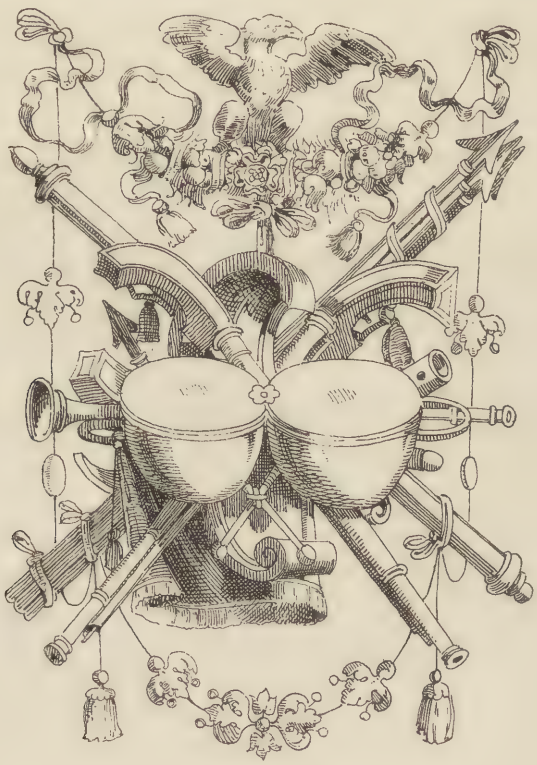


Fig. 8. Titelblatt aus Sebastiano Serlio's Werke „dell architettura".

Der Tod Michelangelos und das hiemit bekundete Ende der Hochrenaiſſance muß für uns als Anknüpfungspunkt unserer Betrachtungen gelten. Denn als der große Meiſter die Werkzeuge aller der von ihm beherrſchten Künſte für immer niederlegte, war die Renaiſſance in ſich vollendet, auf ihrer Höhe angelangt. Um die durch das Scheiden des Gewaltigen eingeriſſenen Lücken drängte ſich eine Menge tüchtiger Künſtler, die von dem nahen Standpunkt der Zeitgenoſſen aus betrachtet, ihm wohl in den einzelnen Kunſtgebieten gewachſen erſcheinen mochten und es in jenem Gebiete, welches Michelangelo nur unwillig betrat, der Architektur, wohl auch theilweiſe hinſichtlich ihrer formellen Ausbildung waren, von denen aber keiner nur annähernd die umfaſſende Perſönlichkeit des Altmeiſters erſetzen konnte.

Freilich vielen und namentlich den Berufsarchitekten mochte Michelangelo's Auftreten nicht ſympathiſch geweſen ſein. Die Kunſtgeſchichte erzählt von ſeinen Streitigkeiten mit denſelben. Noch war in Allen viel zu tief der Respect vor der mit eiſernem Fleiß ſtudirten Antike, um ein freiwilliges Abweichen von derſelben verſtehen und ſeinem Weſen nach würdigen zu können. Michelangelo war ſeiner Zeit vorangeeilt. Keiner war ihm in ſeiner Formenſprache gefolgt, die man allerdings nur an den authentiſch im Detail dem Michelangelo gehörigen Werken, ſo namentlich in Florenz und am Tambour der Kuppel und einigen Façadentheilen von St. Peter ſtudiren muß.

Noch iſt das Streben der beſten Kräfte darauf gerichtet, das Weſen der Antike kennen zu lernen und literariſch wie künſtleriſch neu feſtzuſtellen. Der Einfluß des Vitruv, Leon Battiſta Alberti's, Raſael's machte ſich überall in einem intenſiven Studium der Baureſte Roms geltend. Die Vitruvianiſche Akademie wurde 1542 in Rom gegründet, und Oberitalien ſendete ihr die wärmſten Anhänger und die fleißigſten Arbeiter. Namentlich Bologna zeigte ſich eifrig in der Theilnahme an der Forſcherarbeit. Zwei dort vorgebildete Meiſter, Serlio und Vignola, nahmen die Führung als gründliche Erforſcher der Ruinenwelt und werden in dieſer Hinſicht die wichtigſten Mitarbeiter Palladios. Aber ihre Art unterſcheidet ſich weſentlich von der des großen Vicentiner Meiſters. Sie bleiben beide weit mehr innerhalb der Grenzen der ſie umgebenden Renaiſſance, ſie fügten ſich mehr dem Kunſtempfinden der Zeit. Nicht die Grundidee, nicht die ſchlichte Größe und vornehme

Ruhe antiker Werke begeiſterte ſie, ſondern die Schönheit der Glieder und Verhältniſſe, die logiſche Durchbildung des Profiles. Sie wollten nicht ein Wiedererſtehen Roms, ſondern nur eine reinere Durchbildung der durch die Renaiſſance erzeugten Formenkombinationen. Ueberall zeigt ſich die Vielgeſtaltigkeit modernen Schaffens in ihren Lehrbüchern, im Gegenſatz zu den Bauten Palladios, welche ſtets angeſichts der einfachen Gebilde antiker Tempel geſchaffen wurden.

Dieſe gemeinſame Eigenart jener Beiden iſt nicht zu verſtehen, wenn man der Quelle ihres Schaffens nicht nachgeht. Es iſt dies eine noch nicht genügend berückſichtigte Schule, die der Renaiſſancezeit Bologna's.

Die bologneſer Schule der Mitte des 16. Jahrhunderts,[1]) vertreten durch *Francesco Terribilia* und *Andrea Marchese* (aus Caſtello da Formigine) daher meiſt kurz *Formigine* genannt, hat einen ganz beſtimmt ausgeſprochenen Charakter. Während der Frührenaiſſance, die ſich hier meiſt mit einer nur formalen Umgeſtaltung des mittelalterlichen Backſteinbaues begnügt, ſuchten die Architekten noch mit taſtender Hand, indem ſie zum Hauſteinbau übergehen, auch die tektoniſchen Ausdrucksmittel eines ſolchen. Die Kraft der älteren Meiſter hatte ſich erſchöpft im Bilden reizvoller Details, in der harmoniſchen Durchführung des der Stadt eigenen Portikusmotives und der Säulenhöfe, in den zierlichſten Variationen an den Kapitälen, in geiſtreicher Verwendung der Formſteine zu immer neuen Effecten. Erſt mit den vierziger Jahren beginnt der Umſchwung zu einer dem toskaniſchen Palaſtbau ſich nähernden Kunſtform. Derſelbe ſcheint im Weſentlichen hervorgerufen zu ſein durch die Einwanderung in Rom und Florenz gebildeter Künſtler und zeigt ſich daher mehr in einem Nachempfinden, als in einem direkten Verſtändniß der auch dort ja nicht rein gehandhabten Antike. In Bologna begegnet man aber an ſonſt trefflich disponirten Bauten noch zu einer Zeit formalen Unbeholfenheiten, wie ſie ſonſt zu derſelben kaum in einer anderen italieniſchen Stadt vorkommen. Trotzdem finden die kräftiger geſtimmten Formen der ſpäteren Kunſt frühe Einführung, ja gerade hier zuerſt eine dominirende Bedeutung. So erhält beiſpielsweiſe die Ruſtika eine ſo ausgeſprochen dekorative Behandlung, wie ſie in der Stadt des Palazzo Pitti in jener Zeit nicht denkbar wäre. In Terribilia's Kloſterhof von S. Giovanni in monte (1548) zeigen ſich ſchon Pilaſter, Archivolten etc. ruſticirt, ja an den ſeitlichen Portalen wechſeln ſchon die Pilaſter und Architrav überſchneidenden Quader mit dem von Kanneluren und Geſimſen ge-

[1]) Hauptquelle: Pitture scolture, ed architetture delle chiese etc. della città di Bologna, 1776.

gliederten Kern derſelben. Weiter geht noch der Palazzo Fantuzzi oder Pedrazzi, jetzt Cloetta des Formigine. Er ſetzt die Halbſäulen aus abwechſelnd breiteren und ſchmäleren Schichten und dieſe wieder aus kleinen Einzelſteinen je in kräftiger Quaderung zuſammen, überträgt dieſes unverkennbar dem bisher üblichen Ziegelbau entlehnte

Fig. 9. Archigymnaſium zu Bologna, Façadentheil.

Motiv ſogar auf die Umrahmung der Niſchen und Parterrefenſter, ja auf die hohen, den mächtigen Fries durchſchneidenden Konſolen. Dazu eine bis zur Schwerfälligkeit derbe Profilirung, eine große Monotonie der Motive, ſo daß der unleugbar große Reiz des Baues zumeiſt in der rückſichtsloſen Willensſtärke liegt, mit der die einmal geſchaffenen Grundideen zahlreich wiederholt und den Geſimſen durch ihre unge-

brochene Längenausdehnung das Weſen gewaltigſter Herrſchaft über den Bau gegeben iſt.

Die folgende Zeit und die Berührung mit einwandernden geſchulteren Künſtlern bildete in beiden bologneſer Architekten und der Schaar ihrer Genoſſen bald eine ganz beſondere Richtung aus. In der Façade des Archigymnaſiums (1562—1563) (Fig. 9) zeigt ſich in gewiſſem Sinne das formal geläuterte Können Terribilia's abgeſchloſſen. Das ganze Erdgeſchoß beſteht aus einer fortlaufenden Reihe von Arkaden über toskaniſchen Säulen; darüber ein Gurtgeſims mit kräftiger Platte und beſcheidenen Untergliedern, wie an den ſpäter zu betrachtenden Genueſer Bauten jener Zeit. Den Portalen des *Galeasso Alessi* entſpricht die toskaniſche Pilaſterordnung und der verzierte Triglyphenfries der oberen Fenſter. Aecht bologneſiſch ſind aber die wechſelnden ornamentalen Bekrönungen derſelben über dem geradlinig abſchließenden Gebälk, und die wie aus großen Ziegeln gebildeten viereckigen Konſolen des an ſich ſtattlichen Hauptgeſimſes. Alle Horizontalen erſtrecken ſich auch hier unverkröpft über die ganze 139 Meter lange Façade und ihre 29 Bogenſtellungen.

Unmittelbar an dieſes Werk ſchließt ſich eine Anzahl verwandter Arbeiten. So das Muſeo civico, das eine Fortſetzung des Gymnaſiums bildet; der Palazzo Orſi, jetzt Borghi (Via S. Vitale), bei dem die beiden Untergeſchoſſe das Motiv des Gymnaſiums wiederholen, aber ein drittes Geſchoß mit abermals von einer toskaniſchen Ordnung umkleideten Fenſtern hinzugefügt iſt; Caſa Zucchini, jetzt Bevilacqua (Via Galliera), deren Portikusſäulen noch ganz in Frührenaiſſance gehalten und deren bei großer Höhe wenig ausladende Geſimſe noch ſehr unſicher profilirt ſind.

Formigine zeigt ſich in ſeiner ferneren Ausbildung dem Terribilia nahe verwandt. Mit Sicherheit werden ihm zugeſchrieben der Palazzo Malvezzi Cambeggi (1548) und Palazzo Gibelli (via larga de S. M. Maggiore). Abermals vermochte bei erſterem der Meiſter ſich von der Formenfülle der älteren Bologneſer Bauten nicht frei zu machen. Er überzog daher die Hauſteinglieder mit einem faſt an mauriſche Flächenmuſter erinnernden, in den Stein eingekerbten Ornament, in gleicher Weiſe die Eckpfeiler des lang geſtreckten toskaniſchen Portikus, die Füllungen der joniſchen Eckpilaſter, die Frieſe des zierlichen Gurtgeſimſes und des wieder mit Unkenntniß der Verhältnißlehre gleichzeitiger, im Hauſteinbau geübter Meiſter gezeichneten, viel zu hohen Kranzgeſimſes. Unbedingt von derſelben Hand iſt die Façade der Univerſität, welche die Formen der Eckpfeiler, die Bekrönung der Fenſter und das charakteriſtiſche Ornament vom Palazzo Malvezzi Cam-

beggi, das ſchwere Hauptgeſims mit ſeinen ſteilen Friesconsolen, jedoch vom Palazzo Cloetta entlehnt. Neu iſt die Anwendung von Konſolen als Träger des Geſimſes über den Fenſtern an Stelle der ſonſt üblichen Pilaſter. Die Häuſer Via de Poeti 4 und Ecke Via del Cane und Via Marſili, ferner Via S. Vitale 53, erſteres mit hübſchen, eine Kartuſche haltenden Seeweibern über dem in geſchilderter Weiſe orna-

Fig. 10. Palazzo Malvezzi-Medici zu Bologna.

mentirten Fenſterſtürzen, letzteres erkenntlich an den unter dem weit ausladenden Sparrengeſims perſpektiviſch gemalten Konſolen, gehören dieſer Stilrichtung an.

Eine weitere wenig bekannte und noch viel weniger ihrem künſtleriſchen Weſen nach beſtimmte Erſcheinung unter den Bologneſer Architekten des 16. Jahrhunderts iſt die des *Bartolommeo Triachini* (geb. 1500, † 1565), als deſſen Werk der intereſſante Palazzo Lambertini, jetzt Ranuzzi (Via S. Stefano 43) bezeichnet wird. Auffallend an ihm iſt zunächſt, daß der Architekt ſtatt der in Bologna üblichen

Bogenhalle im Parterre der Façade eine toskaniſche Säulenreihe erſcheinen läßt, über deren reichem Geſims zwei Geſchoſſe ſich ſchlicht aufbauen. Die Wände in Ziegelrohbau, die Fenſter mit von zierlicher Quaderung unterbrochenen Gewänden, abgebrochenen Giebeln über den von kleinlichen Hermen getragenen Sturzgeſimſen; im Obergeſchoſſe iſt die Quaderung namentlich des Sturzes etwas bedeutender. Im Ganzen jedoch iſt das Detail überall von einer faſt ängſtlichen Kleinheit, die nicht unintereſſant mit den ſtattlichen Hauptdimenſionen kontraſtirt.

Weit großartiger entfaltet ſich dasſelbe Syſtem am Palazzo Bentivoglio (Via Belle arte), deſſen Hof und Ausbau unvollendet blieb, 1620 von *Giovanni Falcetti* wieder aufgenommen, jedoch abermals nur theilweiſe durchgeführt wurde. Die Façade hat ganz den geſchloſſenen Palaſtcharakter Mittelitaliens, entbehrt des Portikus und erhebt ſich bei elf Fenſtern Front in drei faſt gleichwerthigen Stockwerken. Gurte und Brüſtungsgeſimſe theilen den Bau vertikal. Die Ecken ſind wie bei vielen Bologneſer Bauten durch Ortſteine betont; an den originell gebildeten Fenſtern zeigt ſich wieder die Vorliebe für zierliches Linienſpiel, ſchlanke Verhältniſſe, Belebung der meiſt geradlinigen Glieder durch Pfeifen und Kanneluren. Das in ſeinen oberen Theilen in Holz ausgeführte mächtige Hauptgeſims faßt die majeſtätiſch ernſte Façade in der glücklichſten Weiſe zuſammen.

Während in den Façaden dieſer Paläſte die ſtolze Herrengröße der römiſchen Bauten jener Zeit ſich wiederſpiegelt, iſt der Hof des Palazzo Ranuzzi in beſcheidener, doch formal edler Weiſe ausgebildet. Drei Seiten desſelben ſind mit je drei Arkaden über toskaniſchen Säulen eingefaßt; über dem Triglyphengeſimſe die doppelte Zahl kleinerer Arkaden auf ioniſchen Säulen, endlich ein geſchloſſenes Stockwerk mit ſchlichten Fenſtern. Die vierte Hofſeite hat eine gemalte Architektur, eine kleine reizvolle Kompoſition, die den Blick über Treppen und Loggien zu einer Statuenniſche lenkt. Der Palaſt läßt vermuten, daß auch der Hof des Palazzo Malvezzi Cambeggi dem Triachini zuzuweiſen ſei, eine der edelſten Raumgeſtaltungen Bologna's. Denn die Anordnung des Aufriſſes iſt faſt die gleiche, nur in der weit größeren Ausdehnung des Palaſtes beſteht eine weſentliche Differenz. Beſonders anmuthig wirkt hier das mit korinthiſchen Pilaſtern, Füllungen und Medaillons zart gegliederte Obergeſchoß.

Am Palazzo Malvezzi-Medici (Fig. 10) führte Triachini in Bologna das Pilaſterſchema an den Façaden ein, denn dasſelbe iſt nach der gewohnten Anordnung über die ganze, bedeutende Längenausdehnung des dreigeſchoſſigen Baues mit großer Korrektheit doch nicht mehr in der alten Friſche der Formen übertragen.

Eine gewiſſe Verwandtſchaft mit dieſem Bau hat der Palazzo Monari, jetzt Fioreſe, der abwechſelnd dem Peruzzi, dem Michelangelo und dem Formigine zugeſchrieben wird, aber in ſeiner originellen formalen Unbehilflichkeit und doch höchſt wirkungsvollen und reichen Geſtaltung eher ein Jugendwerk des Triachini ſein könnte. Die Treppenanlage und Dekoration des Innern ſcheint dem *Carlo Bianconi* und ſomit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzugehören.

So zeigt ſich in dem an antiken Reſten armen Bologna ein intenſives Drängen, aus dem naiv reizvollen Frührenaiſſanceſtil zu klaſſiſcher Form zu gelangen, ein Streben, das um ſo mehr alle betheiligten Kräfte erfaßte, ſie um ſo freier ſich ausbilden ließ, als hier keiner der großen Künſtler mit ſeinem beſtimmenden Uebergewicht eingegriffen und der Architektur ſeine Richtung gegeben hatte. Während ſonſt in Italien der Bauentwurf ſchon ganz dem Schulprogramm der großen Hochrenaiſſancemeiſter folgte, mehr und mehr die lokalen Unterſchiede ſich verwiſchten, vereinigen ſich hier verſchiedenartig wirkende, ſelbſtändig ſchaffende Kräfte, Architekten, welche die Hauptaufgabe jener Zeit, die Wiedergeburt der Antike, gerade wegen ihrer geringeren Kenntniß derſelben mit größerer Friſche und Intenſivität zu erfüllen trachteten, als es römiſche Mitarbeiter der Peruzzi und Sangallo vermochten, die jene erſt durch die Brille des Meiſters verſtehen gelernt hatten.

Faſt möchte man die Entwicklung von den prächtigen Zierwerken Bologna's im 15. Jahrhundert bis zu den zarten, ſchier ängſtlichen Werken Triachini's für einen Niedergang der Baukunſt halten. Es iſt dieſe Sonderſtellung bedingt durch die Individualität der Stadt ſelbſt, die in der Frührenaiſſance ihre erſte große Kunſtblüthe geſehen hatte, und zwar in Francia, dem Meiſter, deſſen Kunſtart in beſcheidener, zurückhaltender Bildung der Geſtalten, in faſt dilettantiſcher Sauberkeit und kalter, glatter Farbe den Architekturwerken der erſten Jahre des 16. Jahrhunderts durchaus gemäß iſt. Dann hatte eine Stagnation ſtattgefunden, die ſich auch in der Architektur geltend machte. Erſt ſeit die Stadt durch freiwillige Unterwerfung ſich in die päpſtlichen Staaten eingefügt, ſomit den ſie beunruhigenden inneren Kämpfen ein Ende bereitet und ſich zu einem geſuchten neutralen Mittelpunkt im parteizerriſſenen Italien gemacht hatte, begann ſie nach und nach der allgemeinen Renaiſſancebewegung ſich intenſiver anzuſchließen, hebt eine größere Stetigkeit der geiſtigen Entwicklung an. Sie hatte trotz jenes Schrittes ihre Selbſtändigkeit nicht ganz aufgegeben. Das neue „Bologna ſenza fisco e ſenza citadella“ erhob ſich zu innerem Wohlſtand und Bildung. Die berühmte Univerſität, die überall aufblühenden Akademien, darunter die Bocchiana, durch welche Achillo Bocchio für die

Herausgabe trefflicher Druckwerke ſorgte, der Hofglanz des in Bologna reſidirenden päpſtlichen Legaten, ein tüchtiger Kaufmannſtand, reicher Adel gaben der Stadt eine von Rom auf lange Zeit hinaus unabhängige Bedeutung, die ſpäter in der berühmten Malerſchule des 17. Jahrhunderts in ſchärfſter Weiſe zur Erſcheinung gebracht wurde. Damals entwickelte ſich in Bologna ein hochbedeutendes wiſſenſchaftliches Streben. Männer wie Gregor VIII., der dem alten Geſchlecht der Buoncampagni angehörte, der berühmte Verbeſſerer des Kalenders, legten dort den Grund ihrer umfaſſenden Bildung und zu ihrer ernſten Lebensanschauung. Gerade weil die Stadt bisher in die Renaiſſancebewegung noch nicht in ſeiner Größe entſprechender Weiſe eingegriffen hatte, zeigte ſie ſich jetzt, ſeit ſie ihre Kräfte zu ſammeln begann, beſonders regſam den Vorſprung der Nachbarſtädte auszugleichen; so auch hinſichtlich der Klaſſicität der Architektur. Während alſo an anderen Orten bereits die Formen gefunden, der Ausdruck fixirt war, erſcheint Bologna noch faſt allein, nachdem es das heimiſche Ziegelmaterial verlaſſen hatte, nach einem ſolchen zu ſuchen. Hier fühlte man das Bedürfniß nach zuverläſſigen Vorbildern am lebhafteſten, hier wurde der Plan zu Serlio's Lehrbuche der Antike geboren, das neben dem Werke Palladio's mächtigen Einfluß auf die nächſtliegende Architekturentwicklung gewann, hier erwuchs Vignola, welcher durch ſeine Bauten und Bücher dem Uebergewicht Michelangelos entgegenzutreten beſtimmt war, hier endlich entwickelte ſich Aleſſi, der durch die Vermittlung von Genua die größte Bedeutung für die nordiſche Kunſt erlangen ſollte.

Auf die mehr und mehr dem Klaſſicismus ſich nähernden Arbeiten Triachini's dürfte *Sebastiano Serlio* (geb. zu Bologna 1475, † zu Fontainebleau 1552) am entſcheidendſten eingewirkt haben. Dieſer war etwa 1500—1514 in Peſaro, darauf im Venetianiſchen thätig geweſen. Erſt in ſpäteren Mannesjahren gegen 1520 trat er in ein näheres Verhältniß zu Peruzzi, welcher zumeiſt als ſein Lehrer genannt wird. In Rom hatte Serlio ſchon vorher Aufmeſſungen an der Antike vorgenommen, eine Arbeit die er, wohl nach der Einnahme der ewigen Stadt durch die Spanier (1527), als Peruzzi ſie verließ, in Süditalien fortſetzte. Im Jahre 1531 tritt er in Venedig auf; 1540 erſcheint daſelbſt der 3. und 4. Theil ſeines auf ſieben Abtheilungen angelegten berühmten Werkes über die Architektur, und zwar enthält der erſtere hauptſächlich Aufmeſſungen von Antiken aus Rom, Verona, Pola, Neapel, Benevent, Ancona,

aber auch Pläne zu St. Peter und anderen Arbeiten Bramante's; der letztere dagegen die Lehre von den Ordnungen, welcher Regeln und Beiſpiele über Anwendung der Ruſtika voraus gehen, und dann Uebertragungen derſelben an Palaſtfaçaden folgen. Das 1. und 2. Buch, von der Geometrie und Perſpektive handelnd, erſchien 1545 zu Paris, wohin Serlio 1541, alſo nach Vignola's Rückkehr aus Frankreich, in die Dienſte König Franz' I. gegangen war. Wir wiſſen, daß er auch in ſeiner Vaterſtadt Bologna thätig war, und zwar muß dies kurz vor ſeiner franzöſiſchen Reiſe, alſo Ende der dreißiger Jahre geweſen ſein.

In Venedig trat er mithin, ausgerüſtet mit einer beſonders tiefen Kenntniß der Antike und dem vollen Material für ſein Werk, in einen Künſtlerkreis ein, an deſſen Spitze *Michele Sanmichele, Jacopo Sansovino* und *Andrea Palladio,* alſo die gefeiertſten Namen Oberitaliens ſtanden, Männer, die ſämtlich in Rom ihre Studien gemacht hatten, und von denen der letztere an tiefem Einblick in das Weſen der Antike ihm entſchieden noch überlegen war.

Die Verſuche, Serlio in Venedig beſtimmte Bauten nachzuweiſen, waren bisher von geringem Erfolg. Was ſeiner Hand am Palazzo Zeno, einem aus drei Gebäuden beſtehenden, ſichtlich nicht nach einer Idee entſtandenen Anlage zuzuſchreiben iſt, wird nicht entſchieden werden können. Sein Antheil an der nach Sanſovino's Entwurf erbauten Kirche S. Francesco della Vigna (1534 begonnen) mag ihm nicht die Freundſchaft der Venetianer Genoſſen zugezogen haben, denn er war der Berather des in der Baukunſt dilettirenden Paters *Francesco Georgi,* als dieſer nach vermeintlich vitruvianiſchem Syſtem allerhand Aenderungen am urſprünglichen Plane vornahm. Unter den Namen, die man als die Autoren des Palazzo Grimani (vollendet gegen 1539, an der Ponte Rugagiuffa) (Fig. 11) nennt, ſcheint der des Serlio die meiſte Berechtigung zu haben. Die für Venedig ganz auffallende Grundrißanlage ſpricht gegen die vielfach wiederholte Annahme, daß dieſelbe von Sanmichele oder gar von Longhena ſei; daß Rafael nicht der Architekt ſein könnte, liegt wohl auf der Hand, und wie O. Mothes gar auf Borromini verfallen konnte, iſt abſolut unerfindlich. Der Palaſt iſt nur durch den ſchmalen Ramo Grimani zugänglich, welchen das intereſſante Portal deſſelben, ein etwas ſpäterer, etwa der Zeit um 1600 angehöriger Bau abſchließt. Der nun folgende Hof iſt eine ebenſo originelle, wie wohldurchdachte Anlage; ein verſchobenes Viereck, gegen die Thorſeite mit einer breiten Säulenhalle. Anſtoßend an dieſelben zwei nur dreiachſige und an der Rückſeite des Hofes wieder eine vierachſige Halle, alle in maleriſcher, zweckmäßiger Vertheilung bei ſchlichter Architektur. Die

Treppe, und namentlich den breiten Podeſt derſelben zieren reizende, an die Vorbilder des Rafael und des Pierin del Vaga erinnernde Gewölbmalereien, nach den neueſten Forſchungen Arbeiten des Federigo Zucchero.[1])

Weiter wird dem Serlio der unvollendete Palazzo Bembo, jetzt Correr, am Canale grande zugewieſen. Die Façade iſt zwar im Weſentlichen nach altvenetianiſcher Weiſe diſponirt: in der Mitte der beiden Obergeſchoſſe eine viertheilige Pergola, deren Oeffnungen, wie die je zu zweien am breiten Mittelpfeiler angebrachten Rundbogenfenſter der Flügel, von etwas mager gebildeten Pilaſtern eingefaßt ſind. Der linke Flügel kam nicht zur Ausführung und mithin befinden ſich auch im Erdgeſchoß nur zwei Rundbogenportale, die von je zwei Fenſtern begleitet sind. Im Mezzanin über den letzteren abermals Fenſter, über den Thoren breite Frieſe. Einzelne Ungeſchicklichkeiten in der Detaillirung machen die Autorſchaft Serlio's recht zweifelhaft.

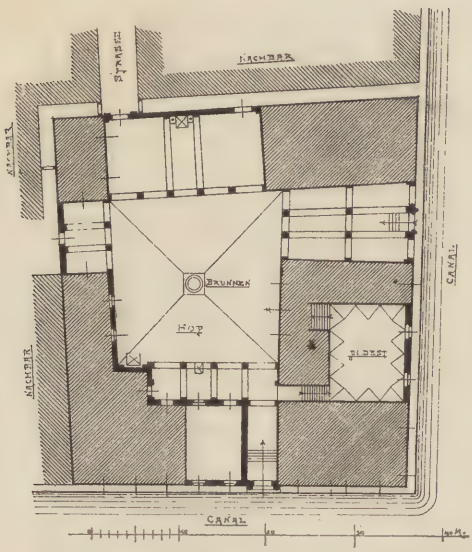


Fig. 11. Palazzo Grimani-Rugagiuffa zu Venedig.

Als beſtimmend für jene Façaden, welche er in ſeinem Werke als direkt für Venedig entworfen vorführt, fordert Serlio vor Allem bei der engen, Höfe und Gärten meiſt ausſchließenden, älteren Bauart reichlich bemeſſene Lichtöffnungen. So ſchuf er denn zunächſt eine zweiſtöckige Front, unten in Erinnerung an ſeine Heimat Bologna mit toskaniſcher Loggia, einem Gedanken, den ſpäter Sanſovino am Palazzo Manin (1556 bis 1560) verwirklichte, darüber mit durchweg ioniſchem Palladiomotiv; ferner aber einen Bau, in dem das Erdgeſchoß in einer für Venedig ſchwer durchführbaren Weiſe in Ruſtika mit nur wenigen Lichtöffnungen projektirt wurde, wie ſie ähnlich nur an dem Serlio verwandten Palazzo Grimani, S. Tomà, zur Ausührung kam. Die durch kräftige toskaniſche Säulen getheilten Obergeſchoſſe aber ſind in jenem Plan um ſo ſtärker durch-

[1]) Vergl. »J. Waſtler, Die Stiegengewölbe-Decoration im Palazzo Grimani, Ruga Giuffa in Venedig« in Lützow's Zeitſchrift für bild. Kunſt. 1885, pag. 205.

brochen, und zwar kommen im oberſten jene lang geſtreckten, für Venedig charakteriſtiſchen Rundbogenfenſter mit gerader Verdachung zur Verwendung, die bei dem dritten, reichſten und edelſten Façadenentwurf Serlio's noch eine weitere Ausbildung erhalten. Intereſſant iſt auch die Façade auf Blatt 56, mit ganz der Vorliebe der Venetianer für korinthiſche Ordnungen folgender Anlage offener, geradlinig abgedeckter Loggien, welche wieder an diejenigen im Hof des Palazzo Grimani erinnern. (Fig. 12.) Den flachen Holzdecken ſcheint Serlio überhaupt ein beſonderes Intereſſe zugewandt zu haben, wie er ſich denn auch rühmt, die Decke in der Bibliothek von S. Marco unter Andrea Gritti, alſo 1538 ausgeführt zu haben.

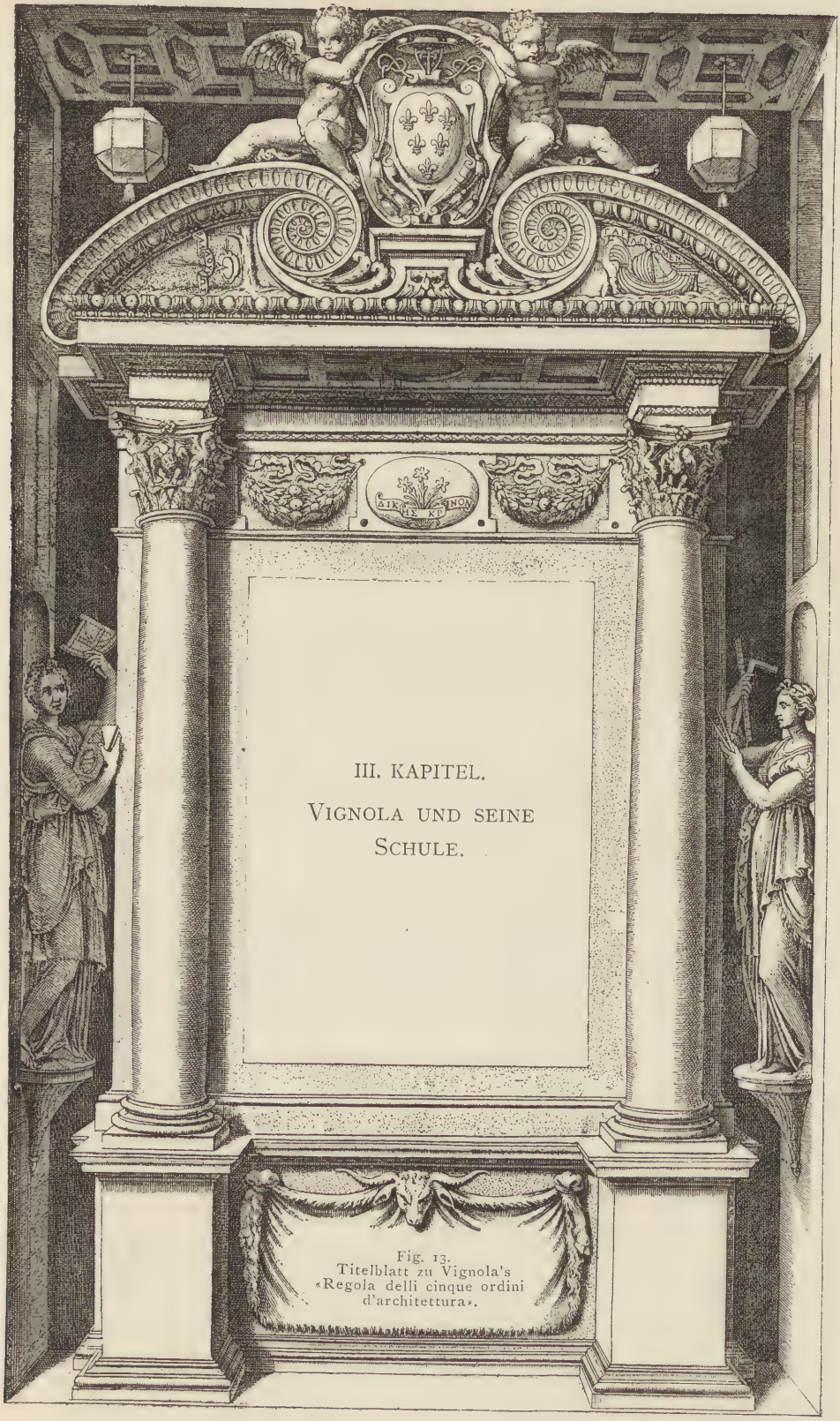
Fig. 12. Façadenentwurf Serlio's für Venedig.

Je weniger wir Beſtimmtes über des Meiſters venetianiſche Thätigkeit wiſſen, um ſo intereſſanter wird uns die Caſa Manozzo, jetzt Maritani in Vicenza, welche zwar erſt 1581 (oder 1591?) erbaut wurde, bei der jedoch ein Project Serlio's zu Grunde liegen ſoll. Die Architektur derſelben, ein einfach großes Ruſtikaparterre mit einem Geſchoß darüber, welches in der Mitte durch ein einfaches Palladiomotiv, ſeitlich durch ſchöne Fenſter je zwiſchen gekuppelten Pilastern in Erſcheinung tritt, ſpricht in ſeiner edlen Bildung nicht gegen dieſe Annahme. In Bologna endlich wird dem Serlio der Umbau des Palazzo del Comune zugeſchrieben, namentlich die Anlage jener Thüren unter dem Portikus des erſten Hofes, rechts vom Hauptthore. Jedoch ſcheinen mir dieſelben mehr als Werk des *Alessi* ebenſo wie die beiden Prachtfenſter des Erdgeſchoſſes gegen Piazza Nettuno und Via Ugo Baſſi, und zwar wegen eines kleinen „Fehlers“ gegen die Antike im Profil der toskaniſchen Säulen, der in Serlio's Werke nie, bei Aleſſi jedoch häufig vorkommt, daß nämlich der Kranz zwiſchen Kapitäl und Band etwas breiter iſt als das obere Ende des Säulenſchaftes. Wenn aber Serlio am Stadthauſe von Bologna gearbeitet hat, ſo dürfte ihm der unvollendete Umbau der Hauptfaçade zuzuweiſen ſein, der mit ſeinem elegant profilirten Hauptgeſims, zu dem

ſich Band 4 Blatt 20 ſeines Werkes ein Analogon findet, und mit ſeiner dichten Reihe von Fenſtern unter Rundbogenverdachungen im Obergeſchoß, reich gegliederten Gurten, doppelt ſo weit geſtellten Fenſtern in den unteren Stockwerken und anderem manche Aehnlichkeit mit dem Band 4 Blatt 41 dargeſtellten Entwurfe des Meiſters hat. Die Kompoſition iſt ziemlich ſchüchtern und ſcheint nur den Anſpruch erheben zu wollen, eine korrekt durchgeführte zu ſein.

Betreffs Serlio's Thätigkeit in Fontainebleau ſei auf Lübke, Renaiſſance in Frankreich Seite 108 verwieſen.

Der Einfluß dieſes Bologneſen iſt entſchieden mehr durch ſeine theoretiſchen Leiſtungen bedingt, namentlich dadurch, daß er, weil er die ſchlechte Arbeit der buchhändleriſch geſchäftsmäßig arbeitenden Kupferſtecher ſah, „aus Erbarmen mit der Kunſt", wie Vaſari ſagt, jenes Werk dell' architettura herausgab, in dem er, anknüpfend an die mehr kritiſchen Arbeiten der gelehrten Vitruvianer und die direkt für die Praxis beſtimmten Aufmeſſungen des Peruzzi, nun die Baukunſt auf wiſſenſchaftliche Syſteme zu fundiren ſuchte. Daher zunächſt geometriſche Vorſtudien, dann die Wiedergabe der antiken Aufmeſſungen, endlich die Uebertragung derſelben auf die Praxis nicht nur durch Anwendung der erlernten Formen, ſondern dadurch, daß ein äſthetiſches Syſtem gegründet wird, wie die einzelnen Bauglieder unter ſich und wie zum Ganzen in ein Verhältniß geſtellt werden müſſen. Sein Buch half die Architekten von der Nothwendigkeit befreien, in Rom zu ſtudiren, gab ihnen aber dafür die Sehnſucht nach der ewigen Stadt, als den Quell tiefſter Erkenntniß ihrer Kunſt. Der lebhaft erregte Bauſinn bemächtigte ſich derſelben, und auch Dilettanten begannen die Baukunſt mehr und mehr bei nun erleichterter Lernmethode zu betreiben. Hatten die Architekten ſelbſt unter der Beſſerwiſſerei derſelben zu leiden, ſo genoſſen ſie doch auch die Folgen jenes tiefgehenden Intereſſes für die künſtleriſche Seite des Bauweſens, welches bis ins 18. Jahrhundert gerade unter Großen und Fürſten als ein Theil der ſtandesgemäßen Geiſtesbildungandau erte.



III. KAPITEL.

VIGNOLA UND SEINE SCHULE.

Fig. 13.
Titelblatt zu Vignola's
«Regola delli cinque ordini
d'architettura».

Auch *Giacomo Barozzi*, genannt *Vignola* (geboren zu Vignola 1507, † 1573),[1]) erhielt ſeine Ausbildung als Maler in Bologna, ging hierauf nach Rom, wo er die antiken Denkmale im Auftrag der vitruvianiſchen Akademie maß, ferner 1537 mit Primaticcio auf zwei Jahre nach Frankreich, kehrte wieder nach Bologna zurück, wo er aber, nach Vaſari, nur wenig beſchäftigt war, da der beabſichtigte Umbau von S. Petronio nicht zu Stande kam. Dem Rufe des Papſtes Julius III., den er als Legaten in Bologna kennen gelernt hatte, folgend, alſo um 1550, verlegte er ſeinen Wohnort zum zweiten Mal nach der ewigen Stadt. Jetzt erſt, alſo als ein mehr als Vierzigjähriger und ſomit fertiger Künſtler, ſchloß er ſich dem michelangelesken Kreiſe an. Dieſer Umſtand mußte beſonders erwähnt werden, da ſonſt der berühmte Meiſter nicht richtig verſtanden werden kann. Denn er iſt ein Mitſtrebender des Titanen, keineswegs aber ein Schüler deſſelben.

Der älteſte[2]) bekannte Bau Vignola's und als ſolcher ein wichtiges Zeugniß für ſeine künſtleriſche Herkunft iſt der Palazzo Bocchi, jetzt Piella zu Bologna (1545, via Monari). (Fig. 14.) Zwar wird nach einigen Quellen der Maler Federico Barocci, wohl infolge von Verwechslung, als der Meiſter deſſelben genannt. Doch wurde dieſer erſt 1528 geboren. Bocchi, der Bauherr, war aber nach Serlio einer der hervorragendſten Kenner des Vitruv. Sein Palaſt läßt deutlich Vignola's Abhängigkeit von *Antonio da Sangallo* erkennen, der zu der Zeit als jener in Rom war, den Palazzo Farneſe begann. Hieher entnahm Vignola ſehr im Gegenſatz zu der zierlichen bologneſer Bauweiſe die mächtigen Formen und den robuſten Grundton der Profile. Der Sockel iſt ſchwer in mehreren Schichten ruſticirt, welche die an dem großen Mittelportal angebrachten toskaniſchen Halbſäulen in barocker Derbheit mit umfaſſen. Der Schlußſtein des Thorbogens reicht über Architrav und Fries hinweg. Der viergeſchoſſige Bau iſt durch einen wohl ausgebildeten Gurt und ein ſehr ſchönes Konſolen-Hauptgeſims in zwei faſt gleichwerthige Theile zerlegt. Vertikaltheilungen, wie ſie Serlio liebt, fehlen ganz. Die dem Palaſte eigene Monumentalität, die ſich auch in dem Pfeilerhof und in dem an Palazzo Farneſe beſonders lebhaft erinnernden Veſtibül ausſpricht, dokumentirt einen Fortſchritt dem damaligen Profanbau Bologna's gegenüber. Einzelne Details aber belehren uns darüber, daß dieſer Bau vor dem zweiten römiſchen Auf-

---

[1]) Francesco Vallamena, Alcun opere d'architettura di Jacomo Barotio da Vignola. Rom 1617.

[2]) Den dem Vignola zugeſchriebenen Palazzo Isolani zu Minerbo bei Bologna kenne ich nicht.

enthalte des Künſtlers und dem mit demſelben verbundenen näheren Studium der Antike entſtand, denn Vignola würde ſpäter nicht die Balkonbrüſtung bis an die Vorderkante der Platte des Portalgeſimſes gerückt und nicht die Zahnſchnitte unmittelbar über dem Fries angeordnet haben.

Der junge Vignola, oder ihm naheſtehende Künſtler dürften mithin an den Werken Antheil haben, in denen die Schule des Sangallo in Bologna zu bemerken iſt. Ich rechne hierzu zunächſt den obgleich unvollendeten, doch grandioſen Palazzo Albergati, jetzt Armeekommando (1540). (Fig. 15.) Man hat den Bau dem Peruzzi zuweiſen wollen, und wirklich ſteht er als Kompoſition ſo hoch, daß man an die erſten Meiſter erinnert wird. Das Parterre, welches über einem ſchräg anlaufenden, wie alle Wandflächen in Ziegel gemauerten Sockel mit feinem, durch kleine Pfeifen gegliedertem Geſims ſich erhebt, iſt von niederen, doch kräftig gebildeten Fenſtern unterbrochen. Darüber zieht ſich ein köſtliches Triglyphengebälk hin, auf welchem die die Rundbogenfenſter umfaſſenden ioniſchen Halbſäulenordnungen mit ihren geradlinigen Giebeln ruhen. Das vortrefflich ausgebildete Hauptgeſims birgt in ſeinem Fries Mezzaninfenſter.

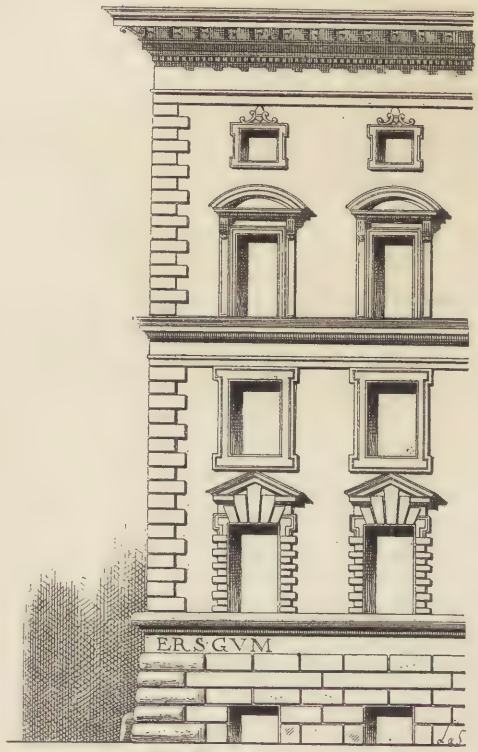


Fig. 14. Palazzo Piella zu Bologna.

Die Façade war anſcheinend auf dreizehn Achſen Länge berechnet, von denen jedoch nur acht zur Ausführung kamen. So ſtehen das kräftige toskaniſche Portal und das einſt mit mächtigen Wappen geſchmückte Fenſter darüber ſeitlich vom Mittel. Eine ſpätere Zeit ſchuf um der Symmetrie willen ein zweites, den Ernſt des Baues beeinträchtigendes Thor. Neben der köſtlichen Ruhe der Kompoſition überraſcht an dem Bau die faſt ungeſchickte Behandlung einzelner Details, wie der Konſolen am Portalgeſims, der ſaftloſen Kapitäle der ioniſchen Halbſäulen, ferner die Freude am winzigen Ornament auf

den ſo einfach edlen Grundlinien, wie z. B. an dem ſpieleriſchen Sockelgeſims, die Blümchen auf der Platte des Gurtes. Dieſe Formen lehnen ſich unmittelbar an diejenigen des Triachini, wie wir ſie namentlich am Palazzo Ranuzzi fanden, an, ſo daß die Frage eine offene bleibt, ob nicht dieſem beſſer auch der eben beſchriebene Palaſt zugewieſen wird. Sicher aber iſt an Peruzzi nicht zu denken, ſondern wir ſtehen vor dem Ausgangspunkte der Kunſt Vignola's.

Von entſcheidender Bedeutung für denſelben war ſeine Ueberſiedelung nach Rom, welche, wie wir ſahen, 1550 ſtattgefunden haben dürfte. Hier fand er Gelegenheit zu dem eingehenden Studium der Antike. Hier hat er auch ſein berühmtes Werk: „Regola delli cinque ordini d'architettura“[1]) ausgearbeitet.

In der Vorrede beruft ſich Vignola darauf, daß er in vielen Ländern alte und neue Bauten verglichen und an ihnen gelernt habe, eine zuverläſſige und allen Kunſtverſtändigen gefällige Regel zu ziehen (vedere di trarne una regola, nella quale io m'acquetaſſi con la ſicurezza che ad ogni guidicioſo di simil arte doveſſe in tutto, overa in gran parte, piacere). Er hatte nämlich gefunden, daß jene antiken Baureſte, welche für die ſchönſten und edelſten galten, in ihren Gliedern ein gewiſſes Verhältniß zu einander, zahlenmäßig feſtzuſtellende Proportionen beſäßen, und daß die in dieſen ſich bewegenden Glieder dem Auge wohlgefällig, die aber außerhalb derſelben gehaltenen demſelben widrig ſeien. Er vergleicht daher die Architektur mit der Muſik, die in gewiſſen Akkorden wohl klingt, während eine Abweichung von dieſen einen Mißklang erzeugt. Dieſe Akkorde der Baukunſt ſind ihm die fünf Ordnungen, die er, wie er ſich ausdrücklich und ſehr charakteriſtiſcher Weiſe rühmt, ohne eigene Zuthat, ſtreng nach der Antike in ihren Proportionen in eine kurze Regel gebracht habe, und zwar mißt er die Architekturtheile nicht nach einem willkürlichen, ſondern aus einem dieſen ſelbſt entnommenen Maße, dem Modul, der gleich dem unteren Säulenhalbmeſſer gewählt wurde.

Unverkennbar iſt bei dem ganzen Gedankengang das Studium des Vitruv maßgebend geweſen. Das Buch I, Kap. II, 2 desſelben ſagt:[1]) „Die Anordnung . . . . beſtimmt ſich aus dem Größenverhältniß . . . ., dieſes aber iſt der aus den Gliedern des Werkes ſelbſt genommene Maßſtab, das entſprechende Ergebniß aus den einzelnen Theilen des ganzen Werkes . . . .“ Oder Buch III, Kap. I, 1: „Proportion iſt die

1) Mir lagen vor die Auflagen von Giov. Batiſta Roſſi, Rom, Ende 17. Jahrh., und von Cornelis Blear, Amſterdam 1690. Erſtere iſt mit den Originalplatten gedruckt. Das Werk erſchien unter Papſt Pius IV. (1559—1565) und wurde dem Kardinal Farneſe gewidmet. 2) Ueberſetzung von Dr. Fr. Reber, Stuttgart 1865.

Zuſammenſtimmung der entſprechenden Gliedertheile im geſamten Werke und des Ganzen.“ Kap. I, 2: „Alle Glieder der Tempel müſſen

Fig. 15. Palazzo Albergati in Bologna.

in Hinſicht auf die Geſamtmaſſe der ganzen Größe in den einzelnen Theilen Maßverhältniſſe haben, die ſich einander in vollkommenſter

Weiſe entſprechen.“ So giebt denn Vitruv ſelbſt die Lehre vom Modul, den Maßeinheiten, in präciſeſter Weiſe. Wo nun dem Vignola das aus antiken Baureſten zu entnehmende Vorbild der Ordnungen fehlt, wie z. B. der toskaniſchen, ſchafft er unmittelbar nach den ſchriftlichen Angaben des altrömiſchen Lehrers der Baukunſt; wo er dasſelbe findet, citirt er es mit Genugthuung als ſichere Grundlage der ſchönheitlichen Regel. In der ſtrengen, ſyſtematiſchen Form, mit der er den Grundgedanken Vitruvianiſcher Proportionslehre an den Ordnungen durchbildet, entfernt er ſich weſentlich von dem freieren, nach alter Weiſe die Verhältniſſe mehr nach den Geſetzen des künſtleriſchen Empfindens regelnden Serlio. Hierin iſt er vielmehr der Lehrer des Palladio, deſſen nicht minder berühmtes Werk „I quattro libri dell 'architettura“ 1570 in Venedig erſchien.

An dem großen Vicentiner iſt nur die von Vignola neu aufgenommene Idee des Vitruv um ein ganz Erhebliches weiter gebildet, und hierin unterſcheidet ſich abermals auf das Markanteſte das Weſen der drei großen Lehrmeiſter der Spätrenaiſſance. Während Serlio im Geiſt der Frührenaiſſance nur mit dem künſtleriſch meſſenden Auge an die antiken Reſte herantritt, im Weſentlichen die Kompoſitionen derſelben als Ganzes ſtudirt oder auch die Studienblätter ſeines Meiſters Peruzzi wiedergiebt, während er friſch und naiv alsbald auf die Verwendung des Gefundenen und Empfundenen im praktiſchen Bauweſen bedacht iſt, ſucht Vignola allein nach der Strenge im formalen Ausdruck, nach dem bindenden Geſetz für die nur als Schmuck des Baukernes aufgefaßten Säulenordnungen (quelli ornamenti antichi delli cinque ordini). Palladio aber umfaßt die geiſtige Thätigkeit beider, er ſucht aus der feſten Regel der Antike, an deren Untrüglichkeit auch er unbedingt glaubt und die er mit Vitruv nicht nur über die ornamentalen Ordnungen, ſondern über jede architektoniſche Geſtaltung erſtreckt ſehen will, zu einem organiſchen Syſtem der ſchöpferiſchen Kompoſitionskunſt zu gelangen; ihm iſt die Regel nicht mehr Selbſtzweck, ſondern die Baſis des ganzen Schaffens, derart, daß er jeden Bautheil, die Abmeſſungen der Façade wie des Grundriſſes, die Breite und Höhe der Räume, wie jedes einzelne Glied aus dem Modul und aus ſyſtematiſch zu einander abgewogenen Zahlenverhältniſſen aufzubauen beſtrebt iſt. Zwar ſind es nicht dieſe mathematiſchen Grundſätze, die Palladios Bauwerken einen ſo wunderbaren Reiz geben, die ſie zu den am feinſten und edelſten empfundenen Reproductionen antiken Geiſtes machen; denn — wie wir ſehen werden — haben zahlreiche ſpätere Künſtler nach denſelben Recepten ohne gleiche Reſultate geſchaffen; wohl aber empfindet man an jedem Werke des großen Vicentiners mit unvergleichlichem Wohlbehagen, daß hier jeder Theil

in Beziehung zum Ganzen ſteht, daß hier eine Tiefe der inneren Zuſammengehörigkeit aller Glieder obwaltet, wie ſie vorher ſelbſt an Phantaſie und eigentlicher künſtleriſcher Begabung überlegene Renaiſſancekünſtler nie geſchaffen, und wie ſie auch von den ſpäteren Schülern Palladios nur in ganz vereinzelten Fällen annähernd erreicht wurde.

Aber doch war Vignola und nicht Palladio der Aeſthetiker, der

Fig. 16. Villa di Papa Giulio zu Rom. Mittel der Façade.

die Folgezeit mit ſeinem Geiſte beherrſchte. Wie Michelangelo war der Vicentiner der Schaum, das glänzende Haupt der mächtigen Welle der Renaiſſancearchitektur geweſen. Als dieſelbe ſich an den Ufern der proteſtantiſchen und katholiſchen Reform brach, blieb die glänzende Blüthe des geiſtigen Meeres wohl zu allſeitiger Bewunderung zurück, aber kein gleich ſtarker Anprall hob ſie und trug ſie weiter. Es kam die Zeit der Ebbe und lange Jahre mußten vergehen, ehe

hier und da der neue Andrang künſtlerischen Schaffens wieder Theile des Verſiegenden erfaßte und ſich abermals mit ihrem Glanze ſchmückte.

Daß aber Vignola mit ſeiner Kunſtauffaſſung dauernd faſt in ganz Italien über Palladio, wie über Michelangelo ſiegen konnte, daß ſeine zwar geiſtreich und mit feinem Formgefühl vorgetragene doch oberflächliche, nüchterne Kunſtlehre, ſowohl gegenüber der revolutionär reformatoriſchen, auf konſequentes Denken baſirten Schaffensart des einen, als gegenüber der tief innerlichen, auf die in ſich befeſtigte und ausgebildete freie Menſchengröße aufgebaute Genialität des anderen das Feld behauptete, das iſt einer der ſchlagendſten Beweiſe dafür, daß nun auch in der Baukunſt Italiens die Fortentwicklung des Humanismus und der Renaiſſance abgeſchloſſen iſt, und daß die katholiſche Reaction begonnen hat.

Es weiſen noch weitere Merkmale darauf hin, daß Vignola erſt während ſeines römiſchen Aufenthaltes jene Erkenntniß der Antike ſich aneignete, welche ſich in ſeinem Buch offenbart. Denn in der eminenten Bauthätigkeit, welche dem Meiſter während desſelben zu Theil wurde, läßt ſich ein langſames Fortentwickeln aus der naiven bologneſiſchen zu der fertigen Kunſtweiſe ſeiner ſpäteren Zeit wenigſtens vermuthungsweiſe feſtſtellen.[1])

Bekannt iſt, daß Vignola thätigen Antheil an dem Bau der Villa di Papa Giulio (1550—1555)[2]) nahm. (Fig. 16.)

---

[1]) Die hauptſächlichen für die Baugeſchichte Roms benutzten Werke ſind: Caeſare Raſpono, De Baſilica et patriarcho Lateranenſi, Rom 1657. — Paulus de Angelis Baſilicae veteris Vaticanae descripto, Rom 1646. — Gio. Batt. Falda und Gio. Jac. Roſſi, Il nuovo teatro delle fabriche etc. di Roma moderna, Rom 1665. — Dieſelben, Le ıontane di Roma, Rom 1691. — Dieſelben, Palazzi di Roma, Rom 1691. — Dieſelben, Nuovi diſegni dell' architettura e piante de Palazzi di Roma. — Dieſelben, Li Giardini di Roma, Rom. — Gio. Baglione, Le nove chieſe di Roma, Rom 1639. — C. A. Pozzo, Raccolta delle principale fontane di Roma 1647. — J. J. de Rubeis, Inſignium Romae templorum proſpectus, Rom 1684. — G. G. Roſſi, Deſegni di vari altari e capelle nelle chieſe di Roma. — J. J. Sandrart, Inſignium Romae templorum proſpectus, Nürnberg. — Derſelbe, Palatium romanorum pars I und II. — Derſelbe, Altaria et ſacella varia templorum Romae, Nürnberg. — Derſelbe, Des alten und neuen Roms groſser Schauplatz, Nürnberg 1685. — Jo. B. Falti, Romanorum fontinalia, Nürnberg 1685. — Carlo Fontana, Templum Vaticanum et ipſius origo, Rom 1694. — Gio. Baglione, Le vite de' pittori, ſcultori, architetti ed intagliatori 1572—1642, Neapel 1733. Francesco Milizia, Memoire degli architetti, Venedig 1785. — M. Quatremère de Quincy, Dictionaire hiſtorique d'architecture, Paris 1832. — P. Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Paris 1868. — Derſelbe, Le Vatican et la baſilique de S. Pierre de Rome, Paris 1862. — Gſell Fells, Rom und die Campagna (Mayers Reiſehandbücher) 1883. — H. v. Geymüller, Die urſprünglichen Entwürfe von St. Peter in Rom, Wien und Paris 1875. — Aurelio Gotti, Vite di Michelangelo Buonarotti, Florenz 1875.

[2]) G. Stern, Pianta, elevazione e speccati degli edifizi della villa di Giulio III. Rom 1784.

Wir wiſſen nur von einem der an dieſem köſtlichen Werke betheiligten Künſtler, wie in ſeiner Auffaſſung ſich die Entſtehungsgeſchichte deſſelben darſtellte. Vaſari erzählt, er habe den erſten Ideen des bauluſtigen Papſtes Form gegeben, und Vignola und Am-

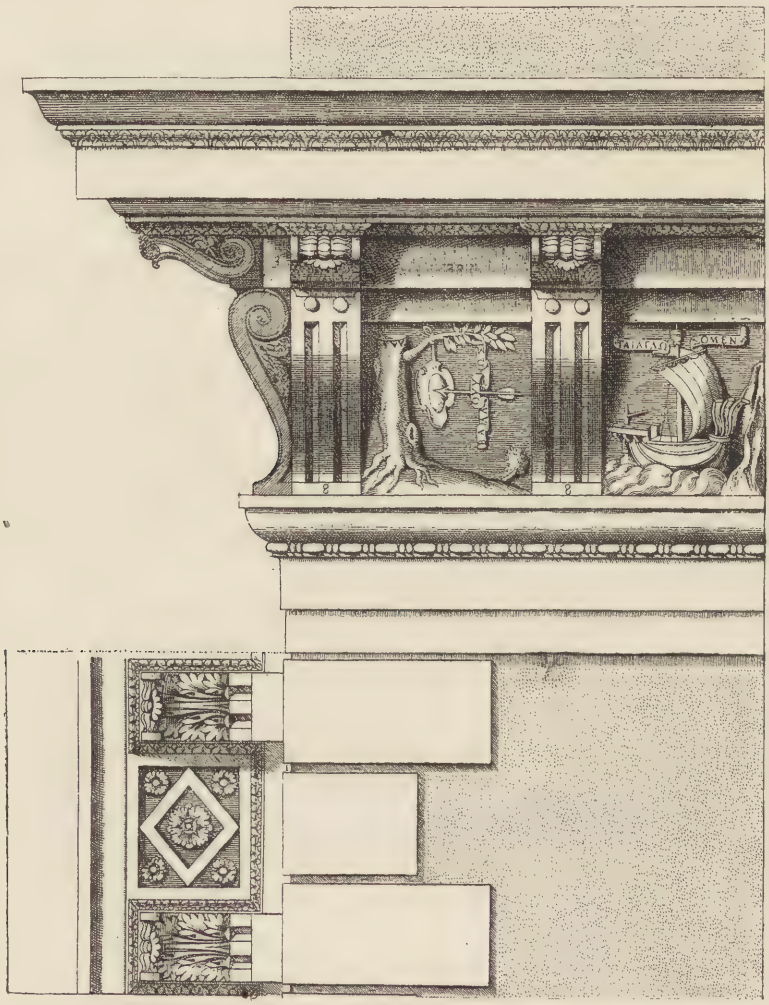


Fig. 17. Kranzgesims, entworfen von Vignola.

mannati hätten ſeine Projekte ausgeführt. So lange wir genauere Quellen nicht beſitzen, muß die Kritik der Architektur ſelbſt uns Aufſchlüſſe geben. Hier laſſen ſich denn unſchwer die Anklänge an Bologna, namentlich an der Außenfaçade der Villa nachweiſen: die Parterrefenſter zu Seiten des Portales ſind faſt getreu diejenigen des Palazzo

Piella, die Fenſter des Obergeſchoſſes haben eine jener vorher in Rom meines Wiſſens nirgends vorkommenden ornamentalen Bekrönungen, die an nordiſche Renaiſſance, etwa an Vignola's Aufenthalt in Frankreich erinnern und uns von den Bauten Formigine's und Terribilia's bekannt ſind. Die Kartuſchen in den Brüſtungen und namentlich das originelle Doppelkonſolen-Hauptgeſims, welches Vignola in ſeinem Werke ausdrücklich als von ihm mehrfach verwendet darſtellt (Fig. 17), und das ſich wirklich wiederholt vorfindet, ſind ferner an den Norden mahnende Motive, während die Geſamtkompoſition, das Portal, die Eckpilaſter und der Entwurf der Hoffaçade keinerlei Verwandtſchaft mit Bologna zeigen. Doch ſpricht ſich dieſe Entſtehungsgeſchichte auch an dem halbkreisförmigen Hofe aus, deſſen Loggia unverkennbar gewiſſe, dem Vaſari eigne Motive zeigt, deſſen Detail aber in manchen Einzelheiten ebenſo entſchieden dem Vignola angehören dürfte. So erſcheint es, ganz Vaſaris Angabe entſprechend, als wenn Vignola eine fremde Skizze durchgeführt habe.

Daß dieſe Annahmen nicht willkürliche ſind, beweiſt die Aehnlichkeit mit anderen Werken deſſelben Meiſters, bei welchen er ſelbſtändig auftreten konnte. So an dem hübſchen Häuschen an der Piazza Navona, an welchem alles Gute der Villa in verfeinerter Form auftritt und die mit ihren zierlichen ioniſchen Pilaſtern im Obergeſchoſſe, ihren feinen Profilen Vignola ſchon tiefer in den Geiſt der Antike eingedrungen zeigt. Aehnlich verhält es ſich mit dem Portico dei Banchi in Bologna (1560—1562) (Fig. 18), bei welchem es ſich um das Zuſammenfaſſen alter, vielfenſtriger Bautheile zu einer Monumentalfaçade handelt. Vignola entledigte ſich dieſer Aufgabe mit größtem Geſchick, indem er die Pfeilerarkaden und die Fenſter des Geſchoſſes darüber in einer Kompoſitaordnung und die beiden Obergeſchoſſe in eine Liſenenarchitektur vereinte. Ueber den Hauptfenſtern des oberen Hauptgeſchoſſes erſcheinen wieder die charakteriſtiſchen Geſimsbekrönungen. Das Detail iſt etwas derb, als wenn es vom Meiſter nicht ſelbſt überwacht ſei.

Wie das Verſtändniß für altrömiſche Formen erſt jetzt in Vignola zum völligen Durchbruch gelangt, zeigt ſich auch klar in den für die Familie der Farneſe geſchaffenen Bauten, welche ihn ſeit der Mitte des Jahrhunderts faſt ununterbrochen beſchäftigten. Zunächſt erſcheint er als Michelangelos Gehilfe am berühmten römiſchen Palazzo Farneſe ſelbſt. Die Geſchichte dieſes Baues zu erörtern iſt hier nicht der Platz. Wir dürfen mit Beſtimmtheit annehmen, daß Vignola als bevorzugter Architekt der Farneſe ſeit ſeiner Anweſenheit in Rom am Hofbau und der inneren Einrichtung thätig war. Gegenüber der wuchtigen Größe

Fig. 18. Portico dei Banchi zu Bologna.

der michelangelesken Formen, ſei auf die unſicheren Details der Konſolen an den Fenſtern des dritten Geſchoſſes hingewieſen, die an die Palazzi Ranuzzi oder Bentivoglio, ferner auf das Hauptgeſims im Hof,

deſſen Vielförmigkeit an den Backſteinbau Bologna's und deren oft winzige Einzelheiten an den Palazzo Albergati gemahnen. Das Grundmotiv des oberſten Hofgeſchoſſes, die ſchon von Peruzzi am Palazzo Coſta angewendeten verkröpften Pilaſter und die der Bibliotheca Laurentiana in Florenz ähnlich gebildeten Fenſter, dürfte dagegen von Michelangelo ſelbſt ſtammen. Auch im Innern des Schloſſes erinnert noch Manches an Vignolas ältere Kunſtart.

Im vollen Umſchwung des Empfindens ſehen wir ihn ſchon an dem ſchönen jetzt abgebrochenen Portal zu den für den Papſt Paul III. angelegten und von ſeinem Neffen Alexander Farneſe im Bau fortgeführten Farneſiſchen Gärten auf dem Palatin, einer untern ruſticirten toskaniſchen Ordnung, die in ihrer kräftigen Ausbildung, ihren Niſchen und ihrer feinen Detailbehandlung des Sanmichele würdig wäre; darüber eine von Hermen umgebene Rundbogenöffnung mit barock vor einem mittleren Wappen abgebrochenen Giebel und ſtarken ſeitlichen Anläufen, welche mithin in Formen gehalten iſt, die zu jener Zeit in Rom noch neu oder doch ſelten waren.

Gleichfalls für einen Farneſe und zwar für Ottavio, den Gemahl der Margarethe von Oeſterreich und ſeit 1549 Herzog von Parma, entwarf Vignola den Palazzo Farneſe zu Piacenza, (ſeit 1558) (Fig. 19), eines der gewaltigſten Fürſtenſchlöſſer Oberitaliens, das er durch ſeinen Sohn *Giacinto Barozzi* ausführen ließ. Die beiden gegen die Stadt zu gelegenen, allein vom ganzen Bau fertig gewordenen Fronten dürften bei einer Ausdehnung von zehn zu ſiebzehn Achſen kaum ein Viertel des beabſichtigten Planes ausmachen. Charakteriſtiſch iſt auch hier der Mangel einer Vertikaltheilung, jeder Ordnung, jeden Riſalites. Nur an den Ecken ſind kräftige Ortſteine angebracht. Um ſo entſchiedener treten die Horizontalen auf. Zwei Hauptgurte gliedern die gewaltige Maſſe des Baues, je in Sohlbankhöhe begleiten ſie weitere wagrechte Profillinien. Zwiſchen dem Sockel und dem erſten Gurte befindet ſich ein mittleres Hauptgeſchoß und zwei Mezzanine, deren quadratiſche Fenſter an den Gewänden mit dem Mäander geſchmückt ſind. Das zweite ſtärkere völlig ausgebildete Gurtgeſims ſchließt die vierte, eine Hauptetage und den darüber befindlichen fünften Stock, abermals ein Mezzanin, ab. Das Hauptgeſims endlich, das zwar kräftig profilirt iſt, doch der Konſolen entbehrt, bekrönt den ſechſten Stock, der wieder die mächtige Höhe des zweiten und vierten beſitzt. Bemerkenswerth ſind die großen Fenſter der letzteren, da ſie in ihrer eleganten Durchführung unverkennbare Verwandtſchaft mit denjenigen haben, welche im römiſchen Palazzo Farneſe dem Vignola zugeſchrieben wurden, obgleich

ſie nach den in den Giebeln angebrachten Inſchriften erſt der Zeit des Herzogs Ranuzio angehören, welcher erſt 1592 zur Regierung kam.

Ein Prunkſtück ſollte ſichtlich der in allen Theilen unfertig gebliebene Hof werden. Man ſieht nur zwei mächtige Arkadenſtellungen über einander, und die Mauerlucken in den Pfeilern, vor welchen gekuppelte Säulen aufgeführt werden ſollten. Der Hof des Schloſſes Caprarola lehrt, wie etwa die Anlage gedacht war.

Sind an dem Schloß zu Piacenza ſchon die Formen einfacher und ſtrenger als an den Jugendwerken Vignola's, ſo lernen wir die Höhe ſeines Talentes und ſeiner formalen Ausbildung doch erſt in ſeinen beiden größten, unter Papſt Pius V. (1566—1572) entſtandenen Werken, jenem Schloß Caprarola und der Jeſuitenkirche zu Rom kennen. So gemeſſen und vornehm an denſelben das Detail durchbildet iſt, ſo ſtreng dieſelben den Anforderungen der Regel folgen, ſo entbehren ſie doch nicht jener künſtleriſchen Freiheit und reinen Friſche, die in den Schöpfungen der Renaiſſance ſo wohlthuend uns entgegentreten. Es ſind die beiden Meiſterwerke des Künſtlers.

Fig. 19. Palazzo Farnese zu Piacenza.

Das Schloß Caprarola bei Viterbo (1547? bis 1559)[1] (Fig. 20) dreißig Miglien von Rom iſt abermals ein Farneſiſcher Palaſtbau und galt lange als eines der erſten Kunſtwerke Italiens. Vignolas Name ſtrahlte in dem Ruhm der Meiſter dieſes Baues zu ſein, ſein dauernder Einfluß wurde durch denſelben geſichert.

Wenn an einem Bau, ſo zeigt ſich an dieſem, daß Vignola mit offenen Augen Frankreich durchwandert hatte. Zunächſt fallen die fünfeckige Grundform und die an die Ecken derſelben ſich anlehnenden Baſtionen

[1] Giovanni Jannoni: Secolo XVI. Il Palazzo di Caprarola, Rom, ohne Dat.

auf. Wir haben es alſo mit einem jener „feſten Häuſer“ zu thun, wie ſie ſonſt in künſtleriſcher Durchführung faſt nur der Norden kennt, wie ſie aber die Unſicherheit der Gegend, das zur Staatsgefahr angewachſene Brigantenthum nothwendig erſcheinen ließ. Wohl ſchuf das Mittelalter auch in Italien feſte Kaſtelle, welche durch ihre mächtigen Formen, die belebte Silhouette ihrer Zinnen, die maleriſche Geſtaltung der Thürme künſtleriſch zu wirken vermögen, wohl errichtete die Renaiſſance Bollwerke, denen neben der Erfüllung des kriegeriſchen Zweckes auch deſſen äſthetiſcher Ausdruck mit weniger derben Linien gegeben war, aber der Burgbau, der Bau von befeſtigten Schlöſſern, die dem Wohlleben des Friedens, wie den Aufgaben des Krieges zugleich dienen ſollten, fand in Italien keine Pflege. Die politiſche Entſcheidung lag hier ſchon früh in den Städten, der Aufenthalt auf dem Lande war ein friedlicher, den man in offenen Villen genoß, oder ein rein kriegeriſcher, dem Lagerleben gleichender. Und wenn in den alten Paläſten der Trotz größer Geſchlechter auch gegenüber ihren Mitbürgern ſich künſtleriſch geltend machte, ſo ſteigerte ſich derſelbe doch in der Renaiſſancezeit nie ſoweit, daß in der feſten Stadt der Palazzo zum Kaſtell, zur befeſtigten Burg wurde, es ſei denn, daß es ſich um den Schutz eines Gewaltherrſchers handelte. Das Kaſtell zu Ferrara (1385) wurde zwar nach einem Brande 1554 wiederhergeſtellt und neu befeſtigt, dasjenige zu Mailand (1368) aber ſeit Anfang des 16. Jahrhunderts vernachläſſigt. Die neapolitaniſchen Kaſtelle, im Mittelalter erbaut, um den fremden Königen einen Schutz gegen die unruhigen Städter zu geben, ſind Feſtungswerke, ohne daß der Zweck der Reſidenz beſonders betont worden ſei, außer etwa am Caſtel Nuovo, welches 1532—1553 neu hergerichtet worden iſt. So wurde das Caſtel Capuano 1540 zum Juſtizgebäude umgewandelt, Caſtel del Carmine, 1484 von Ferdinand I. erbaut, war das Staatsgefängniß des grauſamen Königs, Caſtel S. Elmo (1535—1538) iſt ein reiner Feſtungsbau, ebenſo Caſtel dell' Ovo. Alle dieſe Bauten haben nichts gemein mit den nach fortifikatoriſchen Grundſätzen angelegten Schlöſſern Frankreichs mit ihren runden oder rechtwinkligen, die Façen beſtreichenden Eckthürmen, wie Gaillon, Chambord, Madrid u. A., oder den verwandten deutſchen Schlöſſern, wie Moritzburg und Noſſen in Sachſen, Gottesau in Baden, Neuenſtein in Franken, Güſtrow in Mecklenburg und zahlreiche andere, welche faſt gleichzeitig mit Caprarola entſtanden. Um jene Zeit vollzog ſich gerade eine entſcheidende Wandlung im Feſtungsweſen. Der Bau der „Rondelen“, deſſen Grundſätze Albrecht Dürer (1527) gelehrt hatte, fand bis gegen 1550 auch in Italien, beiſpielsweiſe in Padua, Anwendung. Meiſt

Fig. 20. Palzzao Caprarola bei Viterbo.

aber wich man ſchon von dieſem Syſtem ab, indem man kleine ſtumpfe Baſtionen mit kurzen, rechtwinkelig auf den Kurtinen ſtehenden Flanken errichtete, zwiſchen denen ein kleines Zwiſchenbollwerk angebracht wurde. Nach dem Jahr 1550 vollzog ſich ein zweiter Wandel. Die Baſtionen wurden mit dem wachſenden Einfluß der Geſchütze breiter, die Kurtinen daher kürzer, das Bollwerk zum vorgeſchobenen Ravelin. Genf und Antwerpen, Dresden und Leipzig, und die italieniſchen Städte bemächtigen ſich faſt gleichzeitig dieſer neuen Ideen.

Caprarola zeigt nun den nordiſchen Schloßbau in damals modernſter fortifikatoriſcher Ausſtattung. Der Palaſt erhebt ſich als feſtgeſchloſſenes Fort mit fünf fenſterloſen, ſtreng den kriegeriſchen Charakter wahrenden Baſtionen auf einer Anhöhe, welche die Ravelin's entbehrlich machte. In den Kurtinen befinden ſich die Fenſter des Erdgeſchoſſes und die Portale, zu denen man theils über gewaltige künſtleriſch reich ausgeſtattete Rampen, theils über Zugbrücken gelangt. Die Ruſtika der Wandflächen und Thore, die einfach vornehme Geſtaltung der Fenſter ſind der Grundidee völlig angemeſſen. Dieſelben Formen wiederholen ſich oberhalb der Plattform der Baſtionen an den Eckriſaliten des nun einfach fünfeckigen Oberbaues im zweiten Stockwerk, während das dritte nur durch Ortſteine eingefaßt iſt. An den Gliederungen der Kurtinen jedoch waltet die feſtliche Heiterkeit des Schloſſes vor: eine freie und ſchöne Loggia zwiſchen ioniſchen Pilaſtern und darüber elegante Fenſter mit Oberlichtern in Liſenenſtreifen, vor welchen korinthiſche Pilaſter auf hohen Sockeln angeordnet ſind. Das Detail des Baues iſt ſehr graciös und edel. Wieder finden ſich über einzelnen Fenſtern und zwar ſeitlich der Loggia jene charakteriſtiſchen Bekrönungen, wieder die ſchlanken dichtgedrängten Frieskonſolen des Hauptgeſimſes. Bemerkenswerth iſt aber als Fortſchritt hinſichtlich der Kompoſition die wohl erwogene vertikale Theilung in mächtigere Eckmaßen und leichtere Mittelrücklagen, die harmoniſche Ruhe bei reichem Wechſel der Motive.

Nicht minder intereſſant iſt die innere Ausgeſtaltung des Grundriſſes, um deſſenwillen Sandrart 1685 den Palaſt den „allervollkommenſten, verſtändigſt ausgezierten und gelegenſten der ganzen Welt“ nennt. In dem Fünfeck befindet ſich ein kreisrunder Hof mit einem Kranz von zweigeſchoſſigen Arkaden. Im Erdgeſchoß ſind letztere ruſticirt, die zehn Pfeiler je von kleinen Fenſtern durchbrochen, die auch im erſten Stock zwiſchen den gekuppelten ioniſchen Pilaſtern erſcheinen. Das Geſims iſt über dieſen verkröpft. Die Kompoſition iſt eine ebenſo reiche wie klare, edel in ihrer ſaalartigen Geſchloſſenheit, lebendig in den vielfach geſchwungenen Linien.

Fig. 21. S. Petronio zu Bologna, Façadenentwurf Vignola's.

Die längs der Außenmauer des Schloſſes angelegten rechtwinkeligen Wohnräume haben an den fünf Schneidungspunkten der Tangenten ihre direkten Zugänge. In den Zwickeln liegen kleine Wendeltreppen. Zu Seiten der Haupteingangshalle befinden ſich in den Ecken des Schloſſes zwei kreisförmige Räume, deren linker eine ſtattliche Wendeltreppe von ſo kunſtreicher Ausführung beherbergt, wie ſie in Italien ſehr ſelten iſt. Schon in der Villa di Giulio findet ſich eine ähnliche Anlage, doch ruhen die Stufen hier in einem cylindriſchen, durch toskaniſche Halbſäulen gegliederten Mauerkern. In der Schnecke Bramante's im Vatikan iſt das Auge zwar offen und von toskaniſchen, weiter oben ioniſchen Säulen umſtanden, die Entwicklung aber noch unfrei, das Verhältniß bei der ſehr flachen Steigung ein gedrücktes. In Caprarola handelt es ſich um eine breite, nach innen offene Schnecke, die von je ſechs Paaren elegant geformter, gekuppelter toskaniſcher Säulen getragen, nach oben in einem ſtattlichen Kuppelraum endet; alſo wieder eine an Chambord und an deutſche Bauten (Schloß Mergentheim, Albrechtsburg in Meißen) anklingende Idee, welche hier mit großer Meiſterſchaft, wenngleich nicht ohne der antiken Formenwelt Zwang anthuende Kunſtgriffe (z. B. jene dreieckigen Klötze über dem Kapitäl) aufgenommen und weiter gebildet wurde.

In den Innendekorationen, namentlich ſoweit ſie Taddeo Zucchero ſchuf, waltet der Geiſt Rafael's noch mächtig vor: weniger in den großen Wandbildern als in dem zierlichen Groteskornament, welches alle Flächen überzieht, die Kamine und Thüren, als die einzigen architektoniſchen Gliederungen einfaßt, die Wände bis an das Kranzgeſims und darüber die breiten Vouten der Deckenspiegel erfüllt, in Werken, die edel und reich in der Erfindung und flott in der Durchführung, ſchon in einzelnen Linien die barockere Zeit und das Kunſtgebiet eines Berrain andeuten. Man leſe die begeiſterte Schilderung, welche Vaſari von dem Bau in der Lebensbeſchreibung des Zucchero giebt, die Lobeserhebungen, die ihm Daniele Barbaro widmete, um zu verſtehen, wie mächtig Vignola's Schöpfung das Empfinden der Zeit zu packen und zu erheben verſtand. — Der Ausbau wurde langſam vollendet. Es finden ſich Inſchriften die bis zum Jahre 1575 hinauf reichen.

In gleichem Maße wie das Schloß Caprarola das Werk eines von der Tradition des italieniſchen Palaſtbaues kühn ſich losreißenden, in Empfinden wie Denken ſelbſtändigen Künſtlers iſt, und zugleich ein Beweis dafür, daß derſelbe die antiken Grundrißgeſtaltungen mit ihrem Wechſel zwiſchen Geraden und Kurven, dem ſchon Bramante ſein Intereſſe zuwendete, wohl ſtudirt habe, in gleichem Maße wie Vignola hierdurch maßgebend für die folgende Periode des Profanbaues wird; —

ebenſo iſt es ihm auch gelungen, im Kirchengrundriß neue und für die Folge entſcheidende Gedanken feſt zu ſtellen und zwar in der glänzenden Hauptkirche des Jeſuitenordens il Geſù zu Rom (ſeit 1568).

Der früheſte bekannte kirchliche Entwurf Vignola's iſt der zur Façade von S. Petronio zu Bologna (Fig. 21). Derſelbe iſt in den vierziger Jahren entſtanden. Der gewaltige, 1388 begonnene, mithin gothiſche Bau war unfertig liegen geblieben. Nur das aus drei Schiffen und ſeitlich ſich anlegenden Kapellen beſtehende Langhaus war aufgeführt und auch in dieſem fehlten die Gewölbe. Die mächtige Façade war und iſt heute nur bis zur Höhe des über die ganze Front hingeführten Abſchlußgeſimſes der Nebenſchiffe reſp. Kapellen in koſtbarer Marmorbekleidung nach dem Syſtem des Domes von Florenz fertig geſtellt. Der große Mauerkörper, welcher die Pultdächer der Kapellen, der höheren Seitenſchiffe und das Satteldach des Hauptſchiffes abſchließt, iſt zwar in Rohbau aufgeführt, entbehrt jedoch der architektoniſchen Geſtaltung. Vignola's Plan iſt in der Sakriſtei der Kirche neben zahlreichen anderen, meiſt weſentlich ſpäteren aufbewahrt. Er enthält die Anfänge der gothiſchen Façade und ſchließt ſie mit einem neuen Geſims ab. An den Ecken errichtet er je einen niederen, mit ſtatuenbekrönter Kuppel und fialenartigen Obelisken abgeſchloſſenen Thurmbau. Die Fronten der drei Schiffe werden in ein Stockwerk zuſammengefaßt, welches, durch breite Liſenen und vor dieſelbe geſtellte Statuen gegliedert, durch zwei Fenſter Licht nach Innen einführt. Ein breites Geſims bekrönt dieſen Bautheil. Vor das Mittelſchiff legt ſich ein drittes höheres Stockwerk mit verkröpftem Gebälk, hohem Giebel, conſolenartigen Anläufen zur Seite und großem Rundbogenfenſter. Zwiſchen die Seitenthürme und jenes zweite Geſchoß iſt eine Relieftafel zur Verdeckung der Kapellendächer aufgeſtellt. Der Eindruck des Ganzen iſt ein ſehr unruhiger; man ſieht nur zu deutlich den Zwang, unter welchem Vignola gearbeitet hat, in der ſtarken vertikalen Theilung, in der Vorliebe für nach Art der Fialen verwendete Figuren, in der Häufung kleiner Motive, in der reich bewegten Silhouette, aber auch das wohlerwogene Streben, dem gothiſchen Baue in der neuen Stilart gerecht zu werden.

Daß dieſe Eigenthümlichkeiten nur durch die Sachlage bedingte waren, bewies Vignola am Bau der Kapelle St. Andrea zu Rom, welche unter Julius III. Pontificat errichtet wurde. Hier, in einer unverkennbaren Miniaturnachahmung des Pantheons, hält er ſich, mit Ausnahme der zierlichen Façadenfenſter, ſtreng an die klaſſiſche Einfachheit. Der Grundriß bildet ein oblonges Rechteck. Die Wände ſind an der Façade und im Inneren durch eine korinthiſche Pilaſterordnung gegliedert,

erſtere mit breitem Giebel; die Seitenfronten ſind dagegen glatt aufgemauert. Ueber dem Untergeſchoß eine der Grundform entſprechende ovale Kuppel, die nach außen größtentheils durch einen hohen Tambour umkleidet iſt. Die Geſimſe ſind ausdrucksvoll behandelt. Das Ganze iſt aber ziemlich formlos, mehr eine maleriſche Maſſe als ein organiſcher Bau, ein Liebling der Landſchaftsmaler, nicht der Architekten.

Nach Michelangelo's Tode (1564) erhielt Vignola die höchſte Stellung, die einem Architekten jener Zeit verliehen werden konnte, er wurde Baumeiſter von St. Peter.

Als ſolcher führte er die beiden Nebenkuppeln mit weſentlicher Abweichung von Michelangelo's Plänen aus (Fig. 22). Während dieſer den Tambour nur durch Halbſäulen reſp. Pilaſter zu beleben beabſichtigte, führte jener ein der Hauptkuppel verwandtes Syſtem, acht ſtrebepfeilerartige, von je zwei Dreiviertelſäulen und dazwiſchen von Pilaſtern abgeſchloſſene Vorlagen ein. Außerdem gab er den Kuppeln, die ſich bei Michelangelo [1]) noch unter dem Einfluß des Pantheons der Halbkugel nähern, eine mehr geſtreckte Form, theilte ſie kräftiger durch aufſtrebende Gurte und bildete die Laterne ſtärker und reicher und mit einer helmartigen Spitze aus. Es verdienen dieſe kleineren Kuppelbauten beſondere Beachtung, da in denſelben zuerſt die ſpäter nur ſelten verlaſſenen Grundprincipien der Verhältniſſe von Tambour zu Kuppel und Laterne durch die Ausführung feſtgeſtellt, und die ſphäriſche Kuppelform zuerſt nach der in der Linie noch gothiſch empfundenen, faſt nach dem Grundmotiv des Spitzbogens gezeichneten Kuppel des Florentiner Domes zur Durchführung gebracht wurde, und ferner weil ſie ſomit gewiſſermaßen eine Probe für die Geſtaltung der damals nur bis zum Bekrönungsgeſims des Tambours fertig geſtellten Hauptkuppel von St. Peter bildeten.

Es iſt bei ſo reicher Bethätigung Vignola's im Kirchenbau kein Wunder, daß demſelben auch der Auftrag zu Theil wurde, der damals mächtig ſich entwickelnden Gemeinſchaft der Jeſuiten die erſte große Ordenskirche in Rom zu ſchaffen. Julius III., ſein Beſchützer, hatte ja den Orden, der ihm in einer Zeit des allgemeinen Abfalles vom Papſtthum einen glühend ſchwärmeriſchen Gehorſam entgegentrug, in der freigebigſten Weiſe unterſtützt. Bei Loyola's Tode (1556) war ſchon die unumſchränkte Gewalt des Ordensgenerales über alle Ordensglieder beſtätigt, waren die Güter der Jeſuiten ſchon von aller weltlichen und geiſtlichen Beſteuerung und Gerichtsbarkeit, wie auch von

---

[1]) Nach den Aufmeſſungen Letarouilly's, da andere mir nicht vorliegen und eigene zu machen meine Zeit nicht geſtattete.

Fig. 22. St. Peter zu Rom. Nebenkuppel.

der Abhängigkeit von den Biſchöfen befreit, waren ſchon die wichtigſten Machtmittel der Kirche über die Laien zu ſelbſtändiger Verwendung in die Hand der Väter gelegt. Schon zählte der Orden 1000 Mit-

glieder, 100 Wohnſitze in 14 Provinzen. Jacob Laynez, der zweite General († 1565), faßte dieſe bisher in der katholiſchen Hierarchie unerhörten Vorrechte erſt zu einem feſten Syſtem zuſammen, in welchem eine faſt bis zum Wahnſinn erhitzte Phantaſie, tiefe ſittlich religiöſe Motive, politiſche Klugheit, der unbedingte Gehorſam des Soldaten und die politiſche Kunſt des Diplomaten in einem ſtaunenerregenden Gemiſch vereint waren, um alle Theile des gewaltig anwachſenden Ganzen zu willenloſer Hingabe an einen Zweck und zugleich zur höchſten Ausbildung der Talente des Einzelnen für die Erreichung des großen Zieles zuſammenzuſchweißen. Der dritte General, der Herzog Borgia († 1572), konnte ſchon an den Glanz des Ordens denken; er begann, unterſtützt durch Alexander Farneſe, deſſen Namen die Hauptinſchrift der Façade trägt, den Bau jener erſten Jeſuitenkirche.

Die heutige Geſtaltung des Baues zeigt nur verhältnißmäßig Weniges von Vignola's Architektur. Er ſtarb ja ſchon wenige Jahre nach Beginn der Arbeiten, als die Mauern erſt bis zur Höhe des Hauptgeſimſes aufgewachſen waren. Façade, Kuppel und die Ausſchmückung der Gewölbe, die meiſten Altäre u. A. m. gehören in ihrer Ausführung ſeinen Nachfolgern an. Die Grundrißdispoſition, ſowie die Hauptformen des Querſchnittes ſind dagegen Vignola's Werk.

Allgemein anerkannt iſt, daß die Erſtere entſcheidend für den katholiſchen Kirchenbau wurde, und daß das von Vignola aufgeſtellte Schema in der Folge das durch Michelangelo in St. Peter feſtgeſtellte ſchnell und faſt durch die ganze von Rom kirchlich abhängige Welt ebenſo ſicher verdrängte wie die Reform, deren Ideal der Geſù war, die Renaiſſance, welche im Centralbau ihren höchſten Ausdruck ſuchte. Ja Vignola's Werk hat ſogar den Anſtoß gegeben, daß ſelbſt St. Peter ſich in das Langhausſchema bequemen mußte. Er überwältigte auch hierin im Geiſt der Nachgeborenen den Michelangelo nicht allein mittelſt des Vorrechtes des Ueberlebenden, ſondern ſelbſt auf faſt anderthalb Jahrhunderte über ſeinen Tod hinaus.

Als Grundlage für die Oſt-Endung ſeines Kirchenentwurfes (Fig. 23) griff Vignola auf die Kirche S. Giovanni de' Fiorentini zurück, allerdings nicht auf jenen Plan des Jacopo Sansovino, nach welchem vor 1520 unter Leo X der Bau begonnen wurde und der ſeit 1527 aufgegeben worden war, — denn dieſer, eine Centralanlage mit vier Chören, muß etwa der Zeichnung Serlio's im dritten Buch, Blatt 31 ſeines Werkes (nicht im 2. wie Vaſari ſchreibt) und dem von de Rubeis Blatt 48 und 49 und darnach von Letarouilly wiedergegebenen ſpäteren Plane Michelangelos entſprochen haben — ſondern auf den vor 1560 entſtandenen, zwar angeblich von Michelangelo ſtammenden, doch wenig

an ihn gemahnenden Bau, der wieder ſeinerſeits eine ſtrenge und ſchlichte Fortbildung der Florentiner Hauptkirche S. Lorenzo iſt. Die weſentliche Neuerung des Geſù beſteht nur darin, daß die Seitenſchiffe ganz fortgelaſſen, das Hauptſchiff dafür um ſo breiter angelegt wurde, und daß die mit demſelben nun in direkte Verbindung tretenden Kapellen ſomit an Bedeutung gewinnen. Die Anlage der quadratiſchen Vierung und des Hauptchores blieb die alte, die der Querſchiffe regelte ſich hinſichtlich ihrer Tiefe nach der der Seitenkapellen, ſo daß der ganze Bau bis auf den Chor ein Rechteck bildet. Wie dort tragen auch hier an Langhaus, Vierung und Chor gekuppelte Kompoſitapilaſter das nur an der Vierung verkröpfte Gebälk (Fig. 24). Dieſes liegt relativ niedrig, ſo daß man annehmen darf, Vignola habe von vornherein beabſichtigt, unter dem Kämpfer des mächtigen Tonnengewölbes der Schiffe die jetzt dort befindliche, ſtark überhöhte Attika anzubringen. Denn ſichtlich kam er wegen der Höhe in Bedrängniß; da nämlich das Langhaus möglichſt viel Kapellen erhalten ſollte, würde das Verhältniß der Interkolumnen ein viel zu ſchlankes geworden ſein, wenn das Gebälk noch höher gerückt worden wäre. Schon konnten bei den je drei Kapellen die Scheidebögen nicht bis zum Architrav aufgeführt werden und wurden daher über den Kapellen logenartige Emporen eingefügt, ein für die Folgezeit vielfach variirtes Motiv. Die an die Vierung anſtoßenden Interkolumnen der Schiffe entbehren ſogar des Bogens, und ſind außer den Emporenfenſtern nur von Thüren durchbrochen, um ſo dieſen Theilen, als Trägern der Kuppel, das kräftigere Ausſehen breiter Pfeiler zu geben. Hinter dieſen hat je eine kreisrunde Kapelle Platz gefunden. Die Kuppel iſt noch nach alter Weiſe mit einer Schale in Form der Halbkugel gebildet und ruht über einem graziös ausgebildeten, innen runden, außen achtſeitigen Tambour. Das Detail der Kirche iſt, ſoweit es

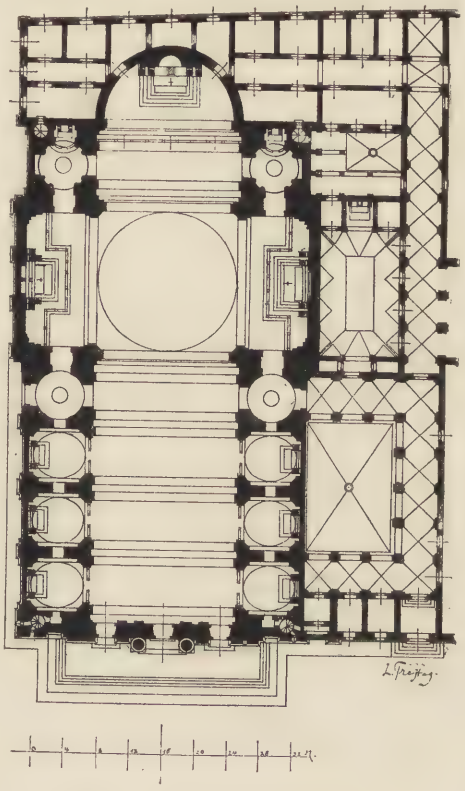


Fig. 23. Il Geſù zu Rom, Grundriss.

Vignola angehört, ſtreng und ſchlicht und fern von jenen Ueberladungen, mit welchen ſpätere Zeiten die Kirche erfüllten.

Die im Geſù zum Ausdruck gebrachte Entwickelungsphaſe des katholiſchen Kirchengrundriſſes iſt nicht ohne Vorläufer. Vignola ſcheint auch der Meiſter der ſeit 1562 entſtandenen Kirche del Geſù in Perugia zu ſein, wenigſtens erfahren wir von einer Thätigkeit des Meiſters in dieſer Stadt; der intereſſante kleine Bau hat verſchiedene markante Eigenthümlichkeiten. Zunächſt ein dreiſchiffiges Langhaus, über deſſen ſchlichten Pfeilerarkaden eine gegen das Hauptſchiff mit Stichbogen ſich öffnende, wieder an nordiſche Vorbilder erinnernde Empore, das Vorbild jener an der römiſchen Jeſuitenkirche, sich befindet. Ferner iſt das Zuſammenfaſſen der drei Schiffe zu einem hier rechtwinklichen Chorraum von Intereſſe.

Jene Emporenanlage findet ſich auch in verfeinerter Form im Oratorio della Chieſa nuova zu Perugia, einer kleinen, im Grundriß St. Maria della Conſolazione in Todi nachgeſchaffenen Kirche von höchſt eleganter Durchbildung mit ſtattlicher toskaniſcher Ordnung.

Wie ſehr Vignola's künſtleriſche Ueberzeugung noch von jenem Fortiſſimo entfernt war, welches ſpäter ſeinen römiſchen Hauptbau erfüllte, beweiſt auf das Schlagendſte die großartige Kirche St. Maria degli Angeli (1569) zu Aſſiſi, welche durch Papſt Pius V. an Stelle einer dem 13. Jahrhundert entſtammenden kleineren Anlage errichtet wurde. Die Annahme, daß *Alessi* den Bau geſchaffen habe, iſt zur Genüge widerlegt worden.[1]) Der ganz mittelalterliche Grundriß dürfte von der älteren Anlage beeinflußt ſein. Wichtig an ihm iſt die ſtarke Betonung der Vierung, die durch die Breite ihrer Pfeiler faſt zum geſonderten Raum wird. Das Langhaus iſt noch dreiſchiffig, je von einem Kapellenkranz eingeſäumt, das Querſchiff weit ausladend, ebenſo der für eine zahlreiche Geiſtlichkeit berechnete Chor. Bemerkenswerth iſt die große Einfachheit des Aufriſſes; die Pfeiler gliedert eine ſtreng gezeichnete toskaniſche Pilaſterordnung mit verkröpftem Triglyphengeſims; das mächtige, wieder hoch geſtelzte Tonnengewölbe theilen ganz ſchlichte Gurten, ſelbſt die innen runde, außen achteckige Kuppel iſt ſchlicht durch gekuppelte Pilaſter gegliedert und entbehrt jedes Ornamentes.

Kaum giebt es ein für die Reform der katholiſchen Kirchen und die derſelben eigene wuchtige Schlichtheit der Formenſprache mehr bezeichnendes Beiſpiel als dieſen Bau. Die Kirche wurde von *Galeasso*

---

[1]) P. Laspeyres: Die Kirchen der Renaiſſance in Mittelitalien, Stuttgart 1882. Derſelbe: Bauwerke der Renaiſſance in Umbrien, Berlin 1883.

Alessi, Giulio Danti aus Perugia und *Ippolito Scalza* aus Orvieto ſcheinbar ohne Abweichung vom urſprünglichen Plan vollendet, 1832 jedoch

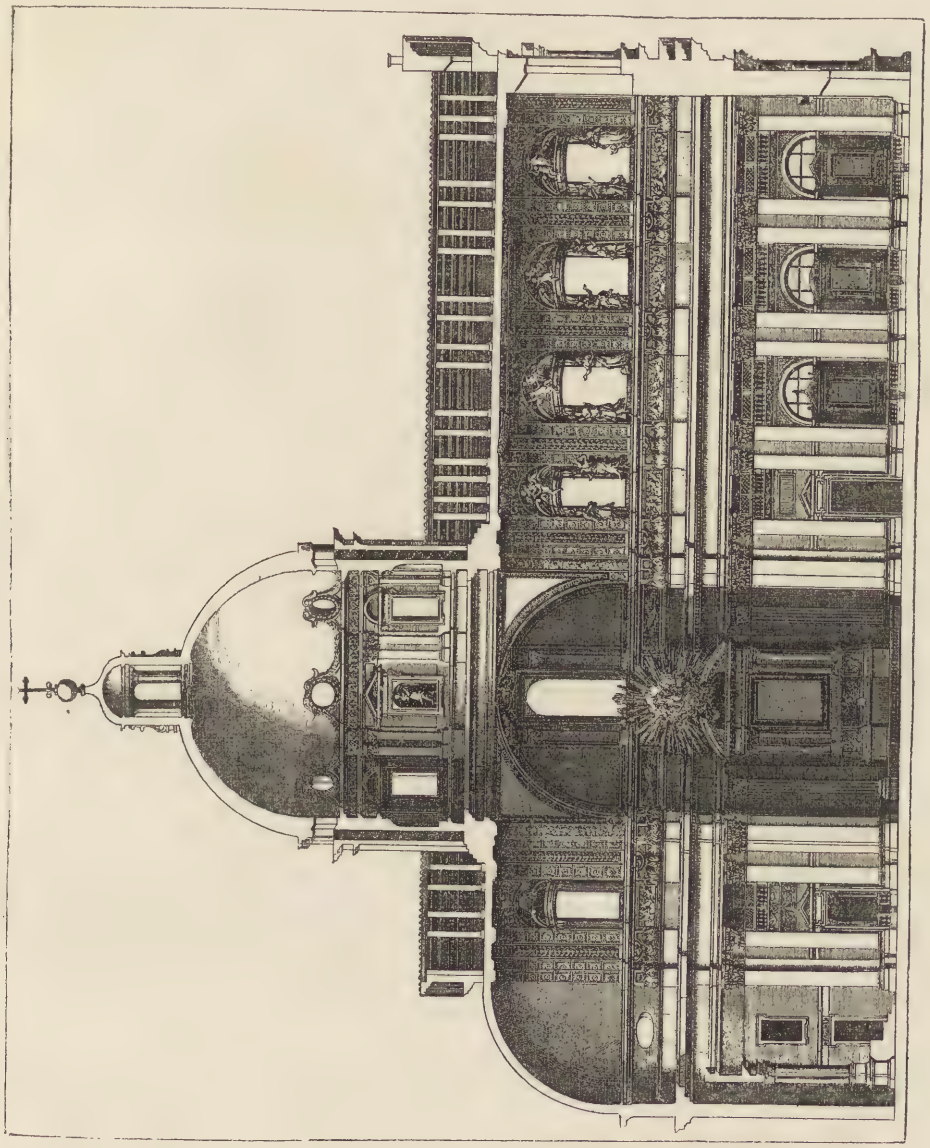


Fig. 24. Il Geſù zu Rom, Längsſchnitt.

nach einer Zerſtörung durch ein Erdbeben unter Veränderung der Façade faſt ganz reſtaurirt.

Aehnlich ſchlicht war der Geſù, und eben darum zweifellos ein eminent verdienſtvolles Werk, eine bedeutende künſtleriſche That.

Selbſt derjenige Beſchauer der Kirche, dem reicher Schmuck und keck barocke Dekoration, die, wie wir ſahen, in dieſem Falle dem Vignola ſicher nicht zur Laſt fallen, alsbald die Zornadern ſchwellen und den Sinn für ruhige Würdigung verſchließen machen, wird ſich der Wirkung des mächtigen Schiffes, der leicht und graziös ſchwebenden Kuppel, der über die thatſächlichen Dimenſionen hinaus bedeutenden Raumentfaltung nicht entziehen können. Aber es iſt doch die Frage aufzuwerfen, welche Gründe wohl die unbedingte Bevorzugung von Vignola's Kirchen-Bauſyſtem durch die folgende Architektengeneration erklären.

Das Streben nach Durchbildung des Centralbaues war mit Michelangelo's großem Werke ſo gut wie abgeſchloſſen. Zahllos waren die Verſuche nach einer glücklichen Löſung geweſen, hier ſchien das Höchſterreichbare zur Wirklichkeit geworden. Aber es befriedigte immer noch nicht, ja man ſcheint daran verzweifelt zu ſein, eine definitive, völlig harmoniſche Löſung der Aufgabe zu finden. Meines Erachtens iſt ſie auch in ſpäterer Zeit nie gefunden worden, denn es giebt keinen großen Centralbau der Spätrenaiſſance, der auch in ſeiner Façade allen berechtigten Anforderungen völlig genügte. Auch Michelangelo's Façade, wie wir ſie aus einem Gemälde der vatikaniſchen Bibliothek und aus dem bekannten Modelle kennen, dürfte in der Ausführung mit ſeiner prahleriſchen, in ihrer Einfachheit im Gegenſatz zur Kuppel ſtehenden Säulenhalle, ſeiner dieſe wieder erdrückenden Attika, ſchon wegen des geringen geiſtigen Zuſammenhanges mit dem Baukern nicht die vermuthete Wirkung erreicht haben; auch sie würde auf eine Entfernung von über 100 Meter den ganzen Tambour verdeckt und erſt bei einem Abſtand von 300 Metern von der Vorderfront der Säulenhalle dem Beſchauer die Möglichkeit gegeben haben, einen harmoniſchen Ueberblick über den ganzen Bau zu gewinnen. Damals aber beſtand der heutige Petersplatz und die durch ihn geſchaffene ganz exceptionelle Lage der Kirche noch nicht, war mithin die Silhouette der Kuppel nur für die weitere Ferne von maßgebendem Einfluß. Die Geſammtwirkung wäre keine beſſere geweſen, als die jetzige Anſicht in der Achſe der Querſchiffe, zu deren Genuß es ja auch aller Orten am Raume fehlt. Sind aber bei den Centralbauten die Flügel nicht ausgedehnt, ſo werden dieſelben meiſt durch die Wucht der Kuppel erdrückt. Daher verzichteten die ſpäteren Architekten bald auf das anſcheinend unerreichbare Zuſammenſpiel von Kuppel und Façade. Dazu kam, daß dem katholiſchen Ritus in ſeinem Prozeſſionsgottesdienſte das Langhaus angemeſſener war, daß die Feierlichkeit des Kuppelraumes gehoben wird, wenn vom Eintritt in die Kirche zu dem Mittelpunkt derſelben ein größerer Raum zu durchmeſſen iſt, daß die

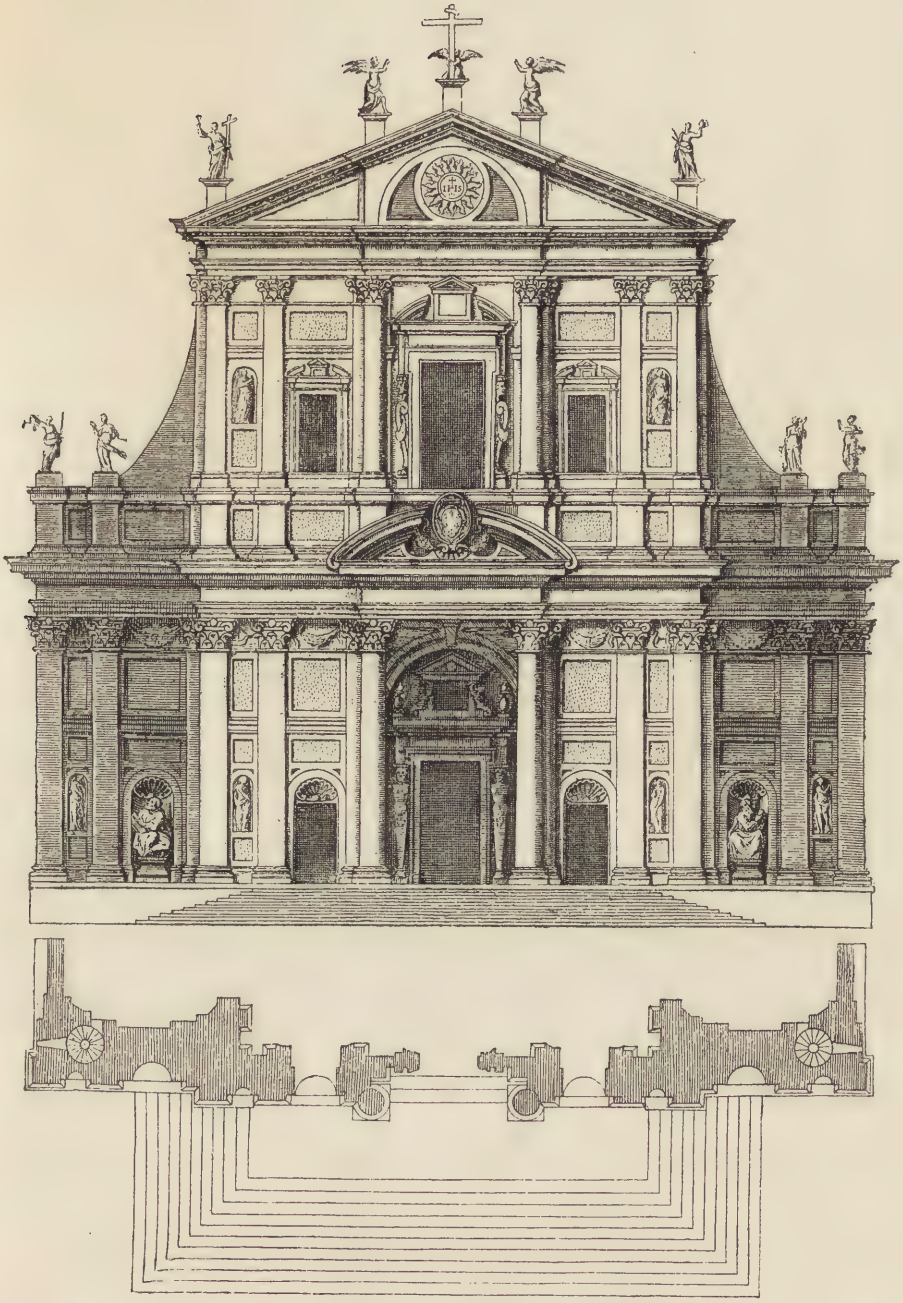


Fig. 25. Il Gesù zu Rom. Vignola's Façaden-Entwurf.

Betrachtung der Kuppel ſelbſt eine gewiſſe ſeitliche Entfernung verlangt, die denjenigen, der ihres Geſammteindruckes ſich bemächtigen will, bei kurzen Kreuzflügeln zwingt, im Kirchenportal ſtehen zu bleiben.

All dieſe mehr praktiſchen Erwägungen kämpften gegen die am Pantheon ſtets neu erweckte Begeiſterung für den Centralbau, die eine rein künſtleriſch-ideelle, in den ritiſchen Anforderungen nicht bedingte, ja derſelben nicht einmal gemäße war. Denn in einem Centralbau gehört der Altar auch in die Mitte der Kirche. Aber die Gebräuche des Katholicismus machten eine ſolche Centraliſirung des Gottesdienſtes faſt unmöglich. Schon die ſcharfe Trennung zwiſchen Laienwelt und Klerus widerſpricht derſelben. Es iſt daher ganz dem Geiſt der Zeit gemäß, daß man die Gedanken der Centralkirche in dem Moment fallen ließ, als man von der freien Renaiſſancebegeiſterung zur katholiſchen Strenggläubigkeit überging, als die Wunder des Altares wieder über die Wunder architektoniſcher Kompoſition geſtellt, die Kirche wieder mehr als Haus für den Gottesdienſt und weniger als der Hierarchie geweihter Kunsttempel aufgefaßt wurde.

Auch der Entwurf Vignola's zur Façade des Geſù, den uns *Francesco Villamena* im Stich hinterließ, iſt von hoher Bedeutung (Fig. 25). Die Pilaſterordnung des Langhauſes wiederholt ſich an der Façade und erhält zu Seiten des reich verzierten Rundbogenportales durch Dreiviertelſäulen und abgebrochenen Segmentgiebel ein bedeutendes Mittelmotiv. In den Intercolumnen Niſchen von verſchiedener Größe, einfache Wandfüllung und zwiſchen den Kapitälen Fruchtſchnüre. Die Breite des Schiffes kennzeichnet außen eine entſprechende Vorlage. Ueber dieſer eine zweite Ordnung auf Poſtamenten ſtehender korinthiſcher Pilaſter und endlich ein in ganzer Breite des Riſalites abſchließender, der Dachlinie genau entſprechender Giebel. Die Façade der Seitenkapellen iſt in der Höhe der Poſtamente abgeſchloſſen. Ein leichter Anſchwung vermittelt den Uebergang zu dem völlig dominirenden Mittelbau. Wir werden an den Bauten aus Vignola's Schule zu erkennen haben, welchen Einfluß dieſe nicht zur Ausführung gelangte Kompoſition auf die Folgezeit übte.

Noch einige kleinere Bauten des Meiſters:

Zunächſt die reizende Villa Lante bei Bagnaia[1]) (Fig. 26),

---

[1]) J. Durm. »Die Villa Lante etc.« in Zeitſchr. f. bild. Kunſt XI, S. 292. Ich finde keinen Grund, warum die von Durm mitgetheilte, jedoch bezweifelte Anſicht, daſs der Bau von Vignola ſtamme, unrichtig ſein ſolle. Die von ihm gegebenen Proben der Architektur beſtätigen sie vollſtändig. Vergl. Percier et Fontaine, Palais, maiſons et autres édifices modernes, deſſinés à Rome, 1798.

Fig. 26. Gartenanlagen der Villa Lante bei Bagnaia.

welche 1477 begonnen und 1564 vollendet wurde. Reizend an derſelben ſcheinen nach Durm's Schilderung namentlich die Gartenanlagen mit reichem Aufwand an Waſſer, Kaskaden und Treppen, Springbrunnen und überſtrömenden Becken, ſowie namentlich das zierliche von Säulenſtellungen flankirte Kaſino, deſſen Façade ein fein gezeichnetes Palladiomotiv bildet.

Ein Nachklang der beſten Zeit, im Detail freier der Antike gegenüber als ſonſt die ſpäteren Bauten, iſt die Thüre von S. Lorenzo in Damaſo an der Cancelleria zu Rom, in deren graziös profilirtem Deckgeſimſe und zwar in der geſchwungenen Unterlinie der Platte wieder jene Pfeifen auftreten, die an den Frühwerken Vignola's eine bedeutende Rolle ſpielen.

Trockener und unbedeutender iſt die Porta Flaminia, jetzt del Popolo (1561), deren Entwurf bekanntlich, jedoch ohne einleuchtende Berechtigung, Michelangelo zugeſchrieben wird, eine toskaniſche Ordnung mit breit gekuppelten toskaniſchen Säulen. Die weiteren allgemein ſonſt als dem Vignola zugehörig bezeichneten Bauten glaube ich übergehen zu dürfen, da die Anhaltspunkte dafür, daß ſie wirklich ſein Werk ſind, als zu unſicher erſcheinen. An dem Palazzo di Firenze gehört ihm wohl nur der vornehme Hof und auch dieſer infolge ſpäterer, etwa aus der Mitte des 17. Jahrhunderts ſtammender Veränderungen nur zum Theile an.

Der einflußreichſte Schüler Vignola's wurde *Giacomo della Porta* (geb. zu Mailand 1541, † zu Rom 1604).

Ein frühes Werk, die 1564 vollendete Façade der 1549 begonnenen Kirche St. Caterina de' Funari zu Rom (Fig. 27) zeigt ihn noch ganz in der ſtrengeren antikiſirenden Schulrichtung ſeines Meiſters. Sowohl die klare und lebendig bewegte Gliederung, die trefflichen Verhältniſſe und wirkungsvolle Durchbildung als auch die dekorative Auffaſſung des in zwei Ordnungen über einander angebrachten korinthiſchen Pilaſterſyſtemes ſind Zeugniſſe für die Verwandtſchaft mit deſſen Façadenentwurf für den Geſù. Die ein wenig zurückliegende, mit einer korrekt gezeichneten korinthiſchen Ordnung mit Giebel umrahmte Thüre hat zur Seite je drei Pilaſter, zwiſchen denen Felder und Niſchen, von Kapitäl zu Kapitäl aber Blumengehänge angeordnet ſind. Faſt genau dasſelbe Motiv wiederholt ſich, hier jedoch mit nur zwei Pilaſtern, im ſpäter vollendeten Obergeſchoß zu Seiten des mittleren, von einem ſtreng gezeichneten Rahmenwerk umgebenen, runden Schifffenſters, während ſteile und ſchlichte Voluten den mäßigen Breitenunterſchied zwiſchen

beiden Stockwerken ausgleichen. Der Giebel iſt ſtreng und einfach, überragt von vier Kandelabern und dem mittleren Kreuz. Die prächtige Ausführung in Hauſtein giebt dem zierlichen Bau noch einen beſonderen Reiz, während der Thurm leider unvollendet blieb. Gleichzeitig entſtand nach von *Michelangelo* geſchaffenen Plänen die Capella Sforza in St. Maria Maggiore (1560—1564). In den Diagonalen des quadratiſchen Hauptraumes ſind übereck Säulen geſtellt, welche die drei Altarräume umrahmen. Merkwürdig iſt das Auftreten von Fenſtern mit ſchräg geſtellten Gewänden, wie ich ſie ſonſt in Rom nur aus der Zeit nach 1630 kenne. Die Capella Gregoriana im St.

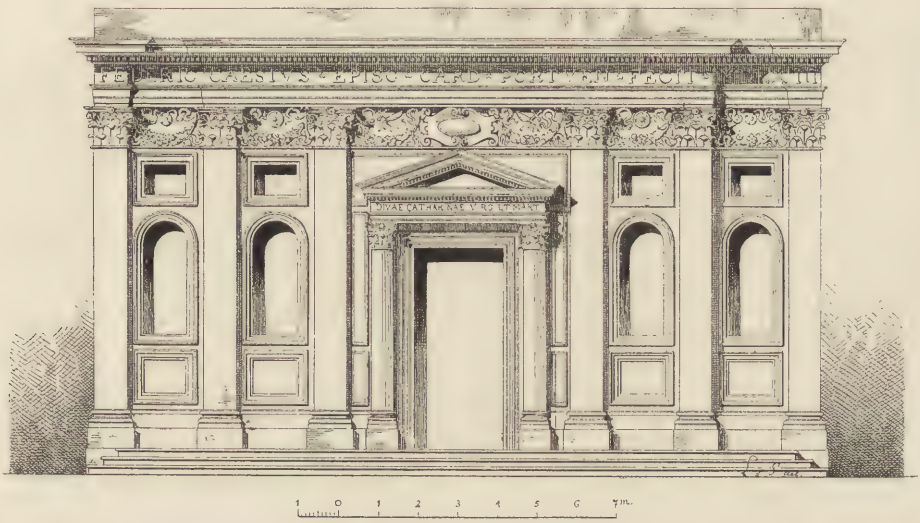


Fig. 26. St. Caterina de' Funari zu Rom. Unteres Stockwerk der Façade

Peter ſei weiterhin noch als auf gleiche Weiſe wie diejenigen der Sforza entſtanden erwähnt.

Wir hören in der Folgezeit bis nach Vignola's Tod (1573) nichts von einer Thätigkeit Porta's in Rom. Er ſcheint in dieſer Zeit in Genua ſich aufgehalten zu haben; denn nach Aleſſi's Abgang, welcher etwa 1565 erfolgt ſein mag, wurde der Ausbau der wohl ſchon viel früher begonnenen Kirche St. Annunziata durch Porta in Gemeinſchaft mit einem Schüler des Taddeo Carlone, dem *Domenico Scorticone* bewirkt. Dieſe Kirche, einem Minoritenorden gehörig, wurde nach und nach durch die Familie der Lommelini ausgeſchmückt, bis mit der Eroberung der korallenreichen Inſel Tabarca durch die Türken (1741) der Quell des Reichthumes für das große Handelshaus verſiegte. Die urſprüngliche Geſtaltung derſelben, wie ſie zu Anfang des

17. Jahrhunderts beſtand reſp. geplant war, giebt uns Rubens in ſeinem Werke über die Paläſte Genua's, welches ſpäter näher zu betrachten ſein wird. Wir ſehen einen Bau, welcher dem Vorbilde von S. Lorenzo in Florenz nachgeſchaffen ſcheint, ein lateiniſches Kreuz mit drei kurzen Schenkeln, einer Halbkreisapſis und einem durch je vier freiſtehende Säulen in drei Schiffe getrennten Langhauſe. An der Oſtſeite der Querſchiffe befinden ſich je zwei quadratiſche Kapellen, je fünf ebenſolche an den Seitenſchiffen. Die ſtaunenswerth reiche Dekoration, der Ausbau der Vierung zur Kuppel, der Querſchiff-Kapellen zu je einer größeren, ſowie die Verlängerung des Langhauſes um eine Arkade, ja ſogar die Kapitäle der Prachtſäulen, und dieſe in ihre heutige Form ſelbſt —, all der ſich jetzt dem Beſchauer aufdrängende Prunk gehört einer ſpäteren Periode an, und zwar die ſchon etwas ſchwer barocken, glänzend vergoldeten Kartuſchen der Langhausdecke dem *Giovanni* und *Giambattista Carloni,* Meiſtern, welche etwa 1610—1630 blühten. Die Malerei dürfte erſt im 18. Jahrhundert vollendet worden ſein. Die Façade wurde nicht in alter Weiſe ausgeführt; wir beſitzen jedoch durch Rubens eine Abbildung des Projektes, wieder einer zweigeſchoſſigen Anlage, deren verkröpfte und gekuppelte korinthiſche Pilaſterpaare je eine Niſche einſchließen. Das Obergeſchoß iſt der Anlage des Langhauſes entſprechend ſchmal, ſchlichte Anläufe vermitteln den Uebergang zu den breiten, an den Ecken durch zwei hohe Obelisken markirten Flügeln. Das Detail iſt etwas reicher und fortgeſchrittener als an dem Jugendwerke Porta's in Rom.

Dort tritt er erſt wieder nachweisbar nach Vignola's Tod (1573) auf und zwar im Dienſt der Jeſuiten, deren Hauptkirche il Geſù er nach theilweiſe verändertem Plane (1575) vollendete. Von ihm iſt zunächſt das mächtige, prachtvoll raumſchließende Tonnengewölbe, ſowenig wie zu Genua aber auch hier die barocke Dekoration deſſelben. Denn das faſt die ganze Länge des Hauptſchiffes füllende Bild von *Giovanni Battista Gaulei* entſtammt, ebenſo wie die wohl meiſt dem *Pietro da Cortona* und ſeiner Schule angehörigen Stuckverzierungen, erſt der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Das große Hauptwerk des Porta iſt jedoch die Vollendung der Kuppel von St. Peter (1588—1590) (Fig. 28). Michelangelo hatte, wie gleichzeitige Stiche (von 1566) erweiſen, den Tambour bis zum Frieſe des Kranzgeſimſes vollendet. Wie weit damals der Ausbau des Innern gediehen war, iſt aus jenen Blättern nicht erſichtlich. Wohl aber ſpricht der Bau ſelbſt eine recht vernehmliche Sprache. Denn unverkennbar zeigt ſich in den Profilen der oberen Theile der Kuppel eine andere Hand als in den nachweisbar michelangelesken. Während der

ältere Künſtler in ſchrägen Platten, tiefen Unterſchneidungen, originellen Bildungen die Mittel ſucht, um die mächtigen Formen zu beleben und den Geſimſen eine energiſchere Schattenwirkung zu geben, zeigt Porta

Fig. 28. St. Peter zu Rom. Die Hauptkuppel.

die volle Strenge der Schule Vignola's. An dieſen Merkmalen erkennt man leicht, daß der jüngere Meiſter im Innern oberhalb des großen Kuppelkranzgeſimſes und am Aeußeren oberhalb des Tambours zu ſchalten anfing. Die Wölbung der Kuppel iſt ganz ſein Werk.

Hat ſich Porta alſo hinſichtlich der Profile von dem erſten Projekte entfernt, ſo ſcheint die Frage berechtigt, ob nicht er, wie zumeiſt angenommen wird, die berühmte Linie der Kuppel, jene ſo lange es Kuppelbauten geben wird, durch ihre Schönheit maßgebende Silhouette gezeichnet habe.

Leider liegt bis heute noch keine völlig zuverläſſige Aufmeſſung des mächtigen Werkes vor. Die beſten ſind diejenigen von Ferrabosco, Carlo Fontana und Letarouilly. Aber dieſelben weichen ſehr beträchtlich von einander ab. Mehr noch differiren die Aufnahmen des berühmten von Michelangelo gefertigten Modelles, die wir von Ceſare Caſtelli (bei Gotti) und von Letarouilly beſitzen. Herr Architekt Fr. Otto Schulze hatte die Güte, dieſelben nochmals einer Reviſion zu unterziehen.

Ich ſtehe nicht an, die von ihm gefundenen Reſultate als die zuverläſſigſten zu bezeichnen. Nachſtehende Tabelle ſoll das Verhältniß der Höhe zum Halbmeſſer der Kuppel angeben, und zwar iſt die erſtere gemeſſen zwiſchen Oberkante des letzten horizontalen Gliedes über der Tambourattika und Oberkante des Umganges um die Laterne, letztere in der Höhe jenes erſtbezeichneten Horizontalgliedes.

Verhältniß von Höhe zu Halbmeſſer.	Im Modell			In der Ausführung		
	nach Caſtelli	nach Letarouilly	nach Schulze	nach Ferrabosco	nach Fontana	nach Letarouilly
	1 : 0,89	1 : 1,13	1 : 0,96	1 : 0,93	1 : 0,85	1 : 0,90

Es dürfte demnach Letarouilly als hinſichtlich des Modelles ganz unzuverläſſig auszuſcheiden ſein und ergäbe ſich mithin das Factum, daß ſchon das Modell eine leicht über den Halbkreis geſtreckte Kuppel aufweiſt. Iſt nun bei Letarouilly der Halbmeſſer derſelben richtig mit 25 m angegeben, ſo würde die Kuppel nach der Modellaufnahme Schulze's eine Höhe von ca. 26,1 erlangt, mithin ſich wenig von der Kreislinie entfernt haben. Nach den Aufmeſſungen Fontana's beträgt jedoch die Höhe 29,4 und nach jener Letarouilly's 27,9 m. Es iſt mithin wohl ohne Zweifel, daß Porta der Linie den höheren ſphäriſchen Schwung gab oder doch dieſen kräftiger betonte, wie Michelangelo.

Iſt aber Porta der Meiſter, der die Kuppel von St. Peter in der Form ſchuf, wie wir ſie heute bewundern, hat er es verſtanden, Michelangelo's Gedanken ſchöpferiſch aufzunehmen und ſogar mit ſo ſtaunenswertem Erfolge zu verbeſſern, ſo verdient er durch dieſe eine

künſtleriſche That, daß ſein Name unter die Größten im Gebiete der Baukunſt verſetzt werde. Daß es aber in Porta's Tendenz lag, der Kuppel ſchlankere Form zu geben, beweiſt die Umgeſtaltung der halbkugeligen Form der michelangelesken Innenſchale derſelben in eine ſphäriſche.

Faſt gleichzeitig mit dieſem großen Werke entſtand der hochbedeutende Bau der Sapienza (begonnen 1575), der Univerſität von Rom (Fig. 29). Angeblich iſt derſelbe von Michelangelo entworfen. Schwerlich aber wird ſich irgend ein Theil des Baues auf dieſen Meiſter zurückführen laſſen. Kein Detail erinnert an ſeine ſonſtigen Werke. Der Bau iſt, bis auf die Kapelle S. Ivo, den nördlichen Abſchluß des Hofes und das dritte Stockwerk desſelben als Werke des *Borromini*, ſo aus einem Geiſt, daß es ſchwer fällt, ihm ſich als von zwei ihrem Weſen nach ſo verſchiedenen Künſtlern in voller Uebereinſtimmung geſchaffen zu denken, wie ſie der nach ſelbſtändigen Formen ringende Michelangelo und der ſtreng vitruvianiſch regelrecht ſchaffende Porta ſind. Der ſchöne wuchtig-ernſte Pfeilerhof iſt vielmehr eine in der Grundauffaſſung wie in den meiſten Details getreue Nachbildung desjenigen in Ammannati's Collegio Romano. Nur ſind hier toskaniſche und joniſche Pilaſter gewählt, von welchen die oberen auf dort fehlenden Poſtamenten ſtehen. Pikant iſt die Ecklöſung an den Langſeiten, bei welchen ein gerader Sturz über die Kämpfer an Stelle der Bogen ſo gelegt iſt, daß über denſelben für eine rechtwinklige Öffnung und für ein Ornament Raum gebildet wird. Vor dem Vorbilde zeichnet ſich der Hof aber durch ſeine Dimenſionen, 11 : 5 Achſen, aus.

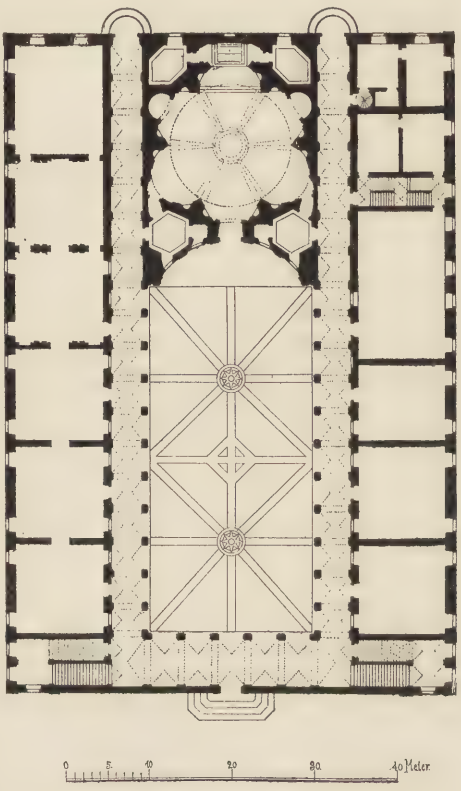


Fig. 29. Sapienza und S. Ivo zu Rom, Grundriſs.

Die Façade bietet wenig Bemerkenswerthes: in enger Straße gelegen, bildet ſie eigentlich nur eine Blendwand an den Arkaden, die durch Ortſteine an den Ecken gegliedert, von wohlgeformten Fenſtern

unterbrochen, dem römiſchen Palaſtſchema, wie es Antonio da San Gallo ausgebildet hatte, faſt in allen Theilen entſpricht. Trefflich iſt die klare Dispoſition der Lehrſäle, welche in zwei Fluchten längs der Seitenfaçaden liegen. Ihre Erleuchtung iſt jedoch eine relativ ſpärliche, merkwürdiger Weiſe durch an die Ecken herangerückte Fenſter, ſo daß in der Mitte der Säle die Umfaſſungsmauer breite Pfeiler bildet. Auch anderwärts kann man die Vorliebe der Italiener für dieſe Art der Lichtzuführung beobachten, ſo am Hauſe des Palladio in Vicenza und an den meiſten Venetianer Paläſten, wo ſie nicht gerade in erfreulicher Weiſe beſtimmend für die Façadengeſtaltung wirkt.

Als Vignola's Nachfolger dürfte Porta auch die meiſt dem Erſteren zugeſchriebene, aber laut Inſchrift erſt 1589 entſtandene Loggia an der gegen die Strada Giulia gerichteten Façade des Palazzo Farneſe geſchaffen oder doch vollendet haben. Dieſelbe durchbricht die einfach ernſte Zeichnung der Façade mit je drei Arkadenöffnungen, zwiſchen in den unteren Geſchoſſen einfachen, im oberen verkröpften Pilaſtern in der bekannten Anordnung über einander. Seitlich begrenzt eine engere durch Niſche und Relieftafel gegliederte Interkolumne die Loggia gegen die geſchloſſenen Flügelbauten. Das korrekte aber wenig individuelle Detail, die zierliche Bildung des Hauptgeſimſes, die Geſtaltung des Obergeſchoſſes weiſen ſtark auf Vignola hin, von dem wohl der Entwurf ſtammen dürfte, nach welchem Porta das Werk aufführte; dieſes, an ſich edel und ſchön komponirt, verdient nur neben der herben Größe der Architektur der Sangallo und Michelangelo die Herabwürdigungen, denen es meiſt ausgeſetzt iſt.

In den Palaſtfaçaden folgt Porta dem römiſchen Principe, keine Ordnungen anzuwenden, die Ecken mit Ortſteinen zu verſehen und die Hauptgeſimslinien und in den Hauptgeſchoſſen auch die Sohlbänke in ungebrochener Ruhe durch die Fronten durchzuführen, mithin einzig durch die Verhältniſſe, durch kräftige Ausbildung der Fenſterarchitektur und durch das Profil namentlich des Hauptgeſimſes zu wirken.

Ein reines Beiſpiel dieſer Art iſt der Palazzo Paluzzi (piazza Campitelli) (Fig. 30). Er iſt dreigeſchoſſig, hat aber über dem mittleren Stockwerk ein durch quadratiſche Fenſter äußerlich zum Ausdruck kommendes Mezzanin. Die Gewände ſind ganz einfach, nur in den Untergeſchoſſen mit geraden Verdachungen verſehen, das Portal iſt von *Girolamo Rainaldi* ſpäter eingeſetzt, der Fries des Hauptgeſimſes mit den Zeichen des Paluzzi'ſchen Wappens nach Vorbild des Farneſe geſchmückt.

Aehnlich in der Hauptvertheilung der Maſſen iſt der Palazzo Chigi (1562?) an der Piazza Colonna, von dem wohl nur die Façade noch Porta's Hand erkennen läßt; und auch hier zeigen die reichen

Fenſter des Hauptgeſchoſſes mit ihren wechſelnden Giebelverdachungen, die auf je zwei vorſpringenden und auf zwei ſeitlich in der Mauerflucht liegenden Conſolen ruhen, ſchon eine belebtere derbere Formenſprache. Beachtenswerth iſt die unregelmäßige Vertheilung der Fenſter, die zwar gegen die Mitte ſich zuſammendrängen, jedoch dem Achſenfenſter breite Seitenpfeiler laſſen, ſo daß eine intereſſante Steigerung der Wirkung desſelben erzielt wird. — Hierher gehört auch der unvollendete Palazzo Serlupi, bei welchem das geſchilderte Fenſtermotiv eine weitere Ausbildung und namentlich im Obergeſchoß bereits geſuchte Formen erhält; weiter ein trefflich komponirter Palazzo d'Eſte, den ich ausſchließlich aus der Reproduktion in Falda's Stichen kenne.

Fig. 30. Palazzo Paluzzi zu Rom.

Gleich umfangreich war Porta's Thätigkeit im Kirchenbau. An der Façade der Kirche St. Madonna de'Monti (1579) zeigt ſich kein weſentlicher Fortſchritt gegen die Jugendarbeiten des Künſtlers: wieder in zwei Stockwerken Pilaſterreihen, Portal mit ſtattlichem Fenſter in der Axe, Niſchen in den Seiteninterkolumnen, ſteile Anſchwünge. Jedoch bekundet ſich das Beſtreben, die Pilaſter zu Gruppen zuſammenzufaſſen und ſo energiſche vertikale Theilungen, Rücklagen und eine kräftige Schattenwirkung in die Façade zu bringen. Der Grundriß richtet ſich ſchon nach dem Geſù: breites Mittelſchiff mit je drei Seitenkapellen zwiſchen korinthiſchen Pilaſtern, eine zierlich gegliederte Kuppel über der quadratiſchen Vierung, an die ſich eine halbkreis-

förmige Apſis und kurze Querſchifffflügel legen. Reich und elegant iſt die Ausbildung des Kappengewölbes über Schiff und Chor.

Weitaus wichtiger iſt der Bau von S. Luigi de' Franceſi (— 1589) (Fig. 31). Das Innere, eine dreiſchiffige Pfeilerbaſilika in ſchwerer joniſcher Ordnung mit je 5 rechtwinkligen Kapellen gehört einer älteren Periode, der an das Mittelſchiff anſtoßende Kuppelbau dagegen wohl ganz der Mitte des 18. Jahrhunderts an, wie auch die geſammte Dekoration, welche *Antoine Derizet* (1738 oder 1750?) im Geiſt der damaligen Pariſer Kunſt ſchuf. Von Porta ſtammt nur die Façade, welche weit mehr Beachtung verdient, als ſie ſich derſelben bisher zuwendete, zumal wohl zu berückſichtigen iſt, daß ſie ſeit langer Zeit die erſte wirklich aufgeführte große Kirchenfront in Rom war, denn noch lag ſowohl diejenige von St. Peter, als vom Geſù und S. Giovanni de' Fiorentini unfertig. Obgleich am allerdings durch Anbauten ganz verſteckten Langhausbau Hauptſchiff und Seitenſchiff mit Sattel und Walmdach überdeckt waren, ſtellte der Künſtler als Façade nach dem Vorbild von St. Maria dell'Anima eine mächtige Wand vor die Weſtendung des Langhauſes, die durch ein Gurtgeſims in zwei faſt gleichwerthige Stockwerke getheilt und über dem Hauptgeſimſe mit breitem Giebel bekrönt wurde. Letzterer überragt den Firſt des Langhausdaches faſt um die Hälfte von deſſen Höhe. Den einzigen Zuſammenhang mit dem Innern bildet die vertikale Theilung durch den Arkaden des Langhauſes und den Umfaſſungswänden entſprechende, die Geſimſe in Kröpfen überſchneidende toskaniſch korinthiſche Pilaſterbündel, die nach Art derjenigen des oberen Hofgeſchoſſes im Palazzo Farnese angeordnet ſind. Die Interkolumnen wurden thunlichſt der Innenkonſtruktion entſprechend dekorirt: im Parterre das ſtattliche joniſche Portal, ſeitlich Blendbogen, die den Schiffen entſprechen, abermals mit Thüren; das Oberlichtfenſter in der Achse, gleichfalls mit joniſcher Umrahmung, iſt ſo hoch gerückt, daß es faſt den letzten Centimeter der Scheitelhöhe des Gewölbes ausnutzt. Die übrig bleibenden 6 Felder ſind ſchlecht und recht mit Blendbogen und Niſchen, verſchieden umrahmten Tafeln verziert, denen man den Mangel innerer Begründung nur allzu deutlich anſieht. Dabei ſind jedoch die zahlreichen Verkröpfungen und Vorſprünge noch beſcheiden, im Profil ſcharf und ſtraff gezeichnet, von ſtets korrekter doch wenig entſchiedener Detaillirung. Dieſe bewirkt, daß trotz des formalen Aufwandes die Façade kein rechtes Relief hat, faſt wie ein mit geſchickter Vertheilung von Licht und Schatten gemuſterter Vorhang wirkt.

Jedenfalls hat der Einfluß dieſer Façade auf den Kirchenbau der Folgezeit ſehr ſchädlich gewirkt. Denn ſie iſt eines der erſten jener ſpäter ſo zahlreichen Werke, die den Schein erwecken ſollen, als ſei

der hinter ihnen verſteckte Bau größer wie er es wirklich iſt, die mithin eine vom Nutzbau völlig getrennte, nur dekorativen Zwecken dienende Exiſtenz führen. Daß Porta hierbei für gut befand, die Höhe

Fig. 31. S. Luigi de' Francesi zu Rom. Façade.

der Seitenkapelle und die Lage des Kranzgeſimſes derſelben für den Hauptgurt der Façade entſcheidend zu machen, iſt ein Zugeſtändniß gegen die innere Struktur, welches Vignola ſchon bei ſeinen Entwürfen zu S. Petronio und zur Jeſuitenkirche in Rom und das für die Folge

faſt zur Regel wurde, namentlich wenn auch die Seitenanſicht der Kirche eine entſprechende Geſtaltung erhielt.

Dies iſt bei der Façade des Geſù der Fall, welche die zweite Stufe der Ausbildung von Porta's Kunſt bezeichnet (Fig. 32). Den Unterſchied mit dem Entwurf des Vignola bildet hauptſächlich die Steigerung in den Höhenverhältniſſen durch Einſchieben reſp. Vergrößern der Poſtamente unter den Pilaſtern. Auch hier bilden die Seitenkapellen reſp. die Emporen darüber und die hohe Aufmauerung über dem Tonnengewölbe des Langhauſes die Fixpunkte für die die beiden Reihen gekuppelter Pilaſter bekrönenden Geſimſe. Die Breite des Schiffes iſt wie bei Vignola als Riſalit mit abſchließendem Giebel, die durch frei geſchwungenen Konſolenanlauf abgeſchloſſenen Kapellenfronten ſind als Rücklager behandelt. Während bei S. Luigi mithin die Unwahrheit der Façade darin beſteht, daß ſie kleine Innenverhältniſſe durch große Motive verdeckt, iſt hier zu beklagen, daß vor das großartige Schiff eine zweiſtöckige Façade geſetzt iſt, deren verhältnißmäßig kleine Formen dem großen Innern nicht gerecht werden können. Wie viel glücklicher iſt die Façade von Leon Battiſta Alberti's S. Andrea zu Mantua, einer Kirche, von der der Geſù auch in ſeiner Behandlung des Langhauſes Vieles entlehnt hat.

Die Franzoſen nennen in der Folge die Façaden ihrer Kirchen „portail". Das Thor gewinnt eine immer größere Bedeutung, ſeit die Façade aufhört der Ausdruck der inneren Struktur zu ſein und zur glänzenden Reklame für den Bau, zum Schauſtück herabſinkt. Auch hierfür finden ſich in Porta's Geſù die erſten Ideen. Da über gewiſſe Verhältniſſe hinausgehende Thüren praktiſch unbrauchbar ſind, erweiterte ſich das Syſtem der Umrahmungen um dieſelben immer mehr, um wenigſtens auf dieſe Weiſe dem Eingang zur Kirche eine geſteigerte Bedeutung zu ſchaffen. Die drei eigentlichen Thüren der römiſchen Jeſuitenkirche ſind zwiſchen die Poſtamente der unteren Pilaſterordnung gezwängt. Aber zu Seiten der Mittelthüre ſtehen zwei den Pilaſtern der unteren Façadenordnung entſprechende Säulen, über denen das vorgekröpfte Gebälk einen Dreieckgiebel trägt. Ueber die an die Säulen gekuppelten Pilaſter jedoch ſpannt ſich ein Giebel in Stichbogen, jenen umfaſſend, ſo daß das Thor dreifach umrahmt erſcheint. Bei dem ſteigenden Reichthum der Formen, bei dem größeren Pathos des Vortrages ſelbſt in untergeordneten Dingen bedarf es eben ſchon der Wiederholungen eines Gedankens, um demſelben Geltung zu verſchaffen, erklärt ſich das Ineinanderſchachteln der beiden Giebel, die Entſtehung dieſer ſpäter viel verwendeten neuen Kunſtform. Die Details wie die Profilirungen ſind wieder vortrefflich und genauen Stu-

Fig. 32. Il Gesù zu Rom. Façade.

diums würdig. Mit großer Kunst wurden ferner bei der Vielheit der Glieder die Vertikalen und Horizontalen mit einander abgewogen, da-

mit nicht eine Linienrichtung einſeitig überwiege. Es war ſogar hier wie bei S. Luigi nöthig, die Fluchtmauer des Giebels zu verkröpfen, damit dieſer nicht zu ſchwer laſte und unter die ſeitlichen Konſolenanläufe zwei Poſtamente über einander zu ſetzen, damit dieſelben nicht die vertikalen Linien zu ſehr künſtleriſch unterſtützen. Mehr und mehr mußte ſich die Architektur nach dem Vorbilde der Kunſt des Muſterzeichners oder des Malers aus der Schule des Caravaggio entwickeln, nicht um des Ausdruckes gewiſſer Ideen willen, ſondern mit Licht und Schatten, mit Linienſpiel und Ueberſchneidungen nach dekorativen Geſetzen ſchaffen, in neuen, von den Forderungen eines ſtörrigen Materials und der baulichen Wahrheit ſich losſagenden Grundſätzen komponiren.

Feinheit und Phantaſie in der Kompoſition bewies Porta auch in den zahlreichen Entwürfen zu kleineren, maleriſch-architektoniſchen Kunſtwerken. So namentlich an ſeinen Brunnen. Schlicht erhebt ſich derjenige auf Piazza d'Araceli (1588): Auf runder Schale über ovalem im Vierpaß gebildeten Becken ſtehen Waſſer aus Gefäſſen gießende Putten und das Siebenhügelwappen des Papſtes, aus dem ein Springbrunnen niederplätſchert. Derjenige auf Piazza Navona beſteht aus breitem graziös profilirtem Baſſin, über dem ſich ein Neptun und an den halbkreisförmigen Vorſprüngen waſſerſpeiende Tritonen erheben. Das Statuariſche iſt von *Bernini*. Aehnlich, doch etwas unklarer in der Kontur des Beckens war derjenige auf Piazza Colonna, während der auf Piazza della Rotonda, von dem nur das Becken bei einer ſpäteren Umgeſtaltung durch *Onorio Lunghi* erhalten blieb, das Waſſer des Springbrunnens über einen mittleren pilzartigen Körper herabfallen ließ, ein Gedanke, der an denjenigen auf Piazza Giudea und vor St. Maria in Monte weitere Ausbildung erfuhr. Ueberall iſt die Konturzeichnung ſicher und einfach, das Detail harmoniſch und edel, das Waſſer geſchickt, doch ohne Künſtelei verwendet. Die bekannte Fontana delle Tartarughe (1585) (Fig. 33) endlich fügt der baluſterartigen, eine runde Schale hochhaltenden Mittelſäule noch an der breiten Baſis vier große Muſcheln an. In letztere ſpeien Delphine das Waſſer. Dieſe wieder werden von vier von *Taddeo Landini* modellirten Jünglingen in Bronze feſtgehalten, welche je mit der anderen Hand eine Schildkröte zur Schale hinauf heben, im Grunde jedoch weiter keinen Zweck erfüllen als durch die weiche Grazie ihrer jungen Körper zur ſchönen Verbindung der Hauptlinien zu dienen und ſo eine überaus harmoniſche Vereinigung von Architektur und Plaſtik zu geben.

Das dekorative Hauptwerk Porta's jedoch und derjenige Bau, in welchem ſeinem Können nach der maleriſchen Richtung hin die vollſte Freiheit der Entfaltung gewährt wurde, iſt die Villa Aldobrandini,

jetzt Borghefe bei Frafcati (1598—1603),[1]) ſeine letzte Schöpfung. Die höchſt maleriſche Umzäunung des Vorgartens (Fig. 34), die wunderlich barocke Behandlung des Kaſinos ſelbſt mit ſeinen an den Ecken der langen Front aufſteigenden Giebelſtücken und dem hohen Dachaufbau in der Mitte überraſchen mehr durch ihre Form, als daß ſie befriedigen können. Man erkennt, daß im Villenbau der Architekt ſich von der ihn bereits hemmenden Regel glaubte frei halten zu können.

Die Gartenanlagen aber, hoch über mächtigen Terraſſen und Rampen beginnend, geben ein prächtiges Beiſpiel des ſtrengeren Stiles jener Zeit

Fig. 33. Fontana Tartarughe zu Rom.

und wurden, wohl durchweg nach Porta's Angaben von *Oratio Olivieri* und unter dem techniſchen Beiſtand *Giovanni Fontana's* ausgeführt. Hinter der Villa wurde durch Abgraben des Berges eine breite Terraſſe gebildet, die in der Mitte halbkreisförmig zurücktritt. Die Mauerflächen ſind aufgelöſt in eine reiche von joniſcher Pilaſterordnung beherrſchte Architektur (Fig. 35). Hinter den Flügeln ſind offene Arkaden angeordnet, die zu beſonderen in den Berg eingebauten Räumen führen. In dem Rundtheile befinden ſich drei phantaſtiſch ausgeſchmückte Grotten mit Statuengruppen; zu den am Fuß ſich hinziehenden Becken ſtürzen Waſſerſtrahlen herab. Dazwiſchen zwei offene Arkaden mit

[1]) Vergl. W. C. Tuckermann, die Gartenkunſt der ital. Renaiſſance-Zeit. Berlin 1884.

Statuennifchen und in der Mitte auffprudelnde Springbrunnen. In der Achfe erfcheint über der Terraffe ein Baffin, zu welchem von der Höhe des Hügels herab in breiten Kaskaden die Waffer fich herab ergießen. Diefelben beginnen mit einem fcheinbar aus altem Gemäuer breit vorquellenden Waffcrfall, raufchen weiterhin über eine von großen Konfolen und Treppen feitlich eingefaßte, durch zwei Statuennifchen belebte und mit Mufchelwerk gezierte Terraffe, um nochmals über künftlich angeordnetes Felswerk herabfchäumend zu der letzten Folge

Fig. 34. Von der Villa Aldobrandini bei Frascati.

treppenartiger Kaskaden zu gelangen. Der obere Anfang derfelben wird durch zwei umwundene freiftehende Säulen markirt, aus deren Kapitäl wieder je ein Springbrunnen hervorfchießt. So ift die Natur durch eine den zufälligen Gebilden fich nähernde und daher trefflich vermittelnde Architektur über ein weites Terrain in Beziehung zur Villa gebracht, der Berg architektonifch gegliedert und dem baulichen Gedanken der Anlage eingeordnet, find die unruhigen Kräfte des Waffers durch die Strenge architektonifcher Linien in Feffeln gefchlagen und ift dagegen dem dunkel üppigen Laubwerk wie der malerifch grup-

Fig. 35. Teatro der Villa Aldobrandini bei Frascati.

pirten Plaſtik die Rolle des Vermittlers zwiſchen der ſcharfen Theilung der Bauglieder und dem weichen Fluß der Waſſerſprudel zugewieſen.

Der Umſtand, daß Porta für einen Eſte baute, daß während der letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Veränderungen an

dem Garten vorgenommen wurden, ſowie namentlich auch der Charakter der Architektur laſſen vermuthen, daß unſer Meiſter auch an der berühmten Villa d'Eſte in Tivoli (ſeit 1549 von *Oratio Olivieri* und *Pirro Ligorio* begonnen) [1] ſich betheiligt habe, einem mächtigen, obgleich an ſich nüchternen, weil unvollendeten Bau, der aber durch ſeine köſtliche Lage, die meiſterhafte Ausnützung des Terrains zu in hochaufſteigender Allee angeordneten Terraſſenbauten und Waſſerkünſten und durch die zierliche Veranda am Schluß der großen Linie, ſowie auch namentlich durch die feierliche Pracht des Pflanzenwuchſes zu unvergleichlicher Wirkung gebracht wird.

Das Syſtem des Gartens iſt das umgekehrte der Villa Aldobrandini. Hier liegt das um einen Arkadenhof gruppirte Kaſino auf der Höhe, ſo daß der am Portal des Gartens in der Hauptachſe Eintretende alsbald die ganze Längenausdehnung des Parkes überſchaut. (Fig. 36). Der Aufſtieg zur Höhe, die theilweiſe auf von Waſſerkünſten zu beiden Seiten begleiteten Treppen geſchehen muß, bietet durch die zahlreichen dekorativen Anordnungen und namentlich durch mächtige Querachs-Motive immer neue Ueberraſchungen. Da iſt zunächſt im Blumenparterre jener Rundplatz mit den berühmten Cypreſſen; daran anſchließend ein breites Waſſerbecken; da iſt in der halben Höhe des Aufſtieges eine von Arkadenarchitektur umgebene Fontaine und über dieſer die „Girandola“, eine zweite Querachſe von ſtattlicher Breite mit mächtigem, von Waſſerſtrahlen belebtem Schmuckbau an der Berglehne; ſchließlich den Garten hoch überragend, eine dritte Terraſſe mit Treppen und Loggien und als letzter Abſchluß der Längsachſe der reich verzierte Balkon des Kaſinos. Wohl waren die Fülle der zur Verwendung ſtehenden Mittel an Geld wie an Waſſer, die unvergleichliche Pracht der Vegetation, die Anmuth der Gegend für die Schöpfer des Parkes willige Unterlagen bedeutenden Schaffens. Aber ohne ihre Kunſt, ohne die weiſe Vertheilung der Architektur wie der einzelnen Baumgruppen, ohne die köſtliche Feinheit der Empfindung für perſpektiviſchen Aufbau wäre Aehnliches ſelbſt unter günſtigeren Bedingungen nicht zu erreichen geweſen.

Es ermangelt noch zu erwähnen, daß Porta nach Michelangelo's Plänen das Kapitol vollendete, und zwar ſollen die Fenſter des erſten Geſchoſſes von ihm entworfen oder doch ausgeführt ſein, während *Girolamo Rainaldi* das zweite Geſchoß und *Martino Lunghi der Jüngere* die Thüren fertigte. Es wird ſchwer ſein nachzuweiſen, inwieweit dieſe auf Falda ſich ſtützenden Angaben berechtigt ſind. Michelangelo ſchritt ſeiner Zeit ſo weit voraus, daß er außer Ver-

[1] B. B. Falda und G. G. Roffi, Le fontane del Giardino Estense in Tivoli, Rom.

Fig. 36. Villa d'Este zu Tivoli.

gleichung mit den obigen Künſtlern ſteht. Ich möchte Porta einen ſehr beſcheidenen Antheil zuweiſen. Die Abweichungen vom urſprünglichen Plan dürften ſich nur auf einige Details am Portal beziehen, die Kompoſition jedoch die vom großen Meiſter beabſichtigte ſein. Auch die Mittelfenſter am Conſervatorenpalaſt und am Muſeo Capitolino, welche dem *Giacomo del Duca* zugeſchrieben werden, hat wohl ſchwerlich dieſer zu ſo phantaſtiſchen Gebilden allem Anſchein nach wenig befähigte Künſtler allein zu verantworten. Wer einen Blick in das Innere von Michelangelo's St. Maria degli Angeli wirft, wird bald die Motive finden, aus welchen dies Fenſter ſich zuſammenſetzt.

Bis an ſein Lebensende verleugnet Porta nicht die Schule des Vignola. Das Weſen derſelben beſtand noch bis ins 17. Jahrhundert in dem ſtrengen Hinweis auf die Antike, auf die Verhältnißlehre, welche der Meiſter in ſeinem berühmten Buche niedergelegt hat. Außer an den Werken mehr maleriſcher Natur wird man bei Porta ſchwerlich ein durchweg neues Detailmotiv finden. Er begnügte ſich mit der Verwendung jener Bauglieder, welche die Antike und welche aus dieſer ſein Lehrer überliefert hatte. Von Michelangelo's freier Kompoſitionsart, von ſeinem Streben, ſich über die Antike hinaus ſelbſtändig neue Formen zu ſchaffen, von deſſen Widerwillen gegen die Beengung durch Regeln der Proportionen und eine feſt vorgezeichnete Formenſprache findet ſich auch in dieſem ſeinem unmittelbaren Nachfolger nur dort eine Spur, wo dieſelbe durch die Umgebung gefordert wird: in der dekorativen Gartenarchitektur. Wie ſo oft in der Geſchichte der geiſtigen Entwicklung folgte auf eine haſtig vordrängende Bewegung, hier auf die Renaiſſance, ein Moment der Ruhe und des Zurückhaltens. Es war die Zeit in der das formale Können, die eigentlichen Anfangsgründe der Architektur erſt völlig zur Ausbildung kamen. Die Menge der Ideen und Verſuche früherer Jahrhunderte wurde erſt zu einem Lehrgebäude verarbeitet, ſo daß nun ein Suchen nach neuer Anregung aus der Antike auf lange Zeit verſchwindet. Jetzt in vollem Beſitz deſſen, was das 16. Jahrhundert aus derſelben Vorbildliches zu ziehen vermochte, verwendete die Architektur von Rom das Gefundene mehr und mehr ſchematiſch, zufrieden des endlich ſicher geborgenen Beſitzes.

Noch iſt es durchaus Renaiſſance, was die beiden Nachfolger Michelangelo's üben, und auf lange Zeit hinaus beherrſcht ihr Beiſpiel noch Rom, während rings umher das Barock ſich des Terrains zu bemächtigen beginnt.

Fig. 37. Vignette von Serlio.

Eine beſondere Schule auch in der Architektur ſpielen diejenigen Meiſter, welche dem Rafael[1]) und über dieſen hinaus deſſen Lehrer der Baukunſt Bramante in bewußtem Gegenſatz zu Vignola und Michelangelo folgen.

Seit dem Bau des Palazzo Farneſe verſchwinden für Rom die Ordnungen ſchnell ganz aus den Façaden. Die überzeugende Wucht des berühmten michelangelesken Hauptgeſimſes hatte die folgende Architektengeneration belehrt, daß es unmöglich ſei, unter demſelben Einzelformen zur Erſcheinung zu bringen, welche nur zu den Stockwerken im Verhältniß, doch nicht in direkter Beziehung zu dem bekrönenden, dominirenden Baugliede ſtehen. Die Palaſtfaçade wurde zu einem gedrungenen Körper, den zwar Vertikale gliedern aber nicht theilen. Noch wagte man ſich zwar an große, mehrere Stockwerke zuſammenfaſſende Ordnungen nicht heran. Aber mehr und mehr wird durch die Behandlung der Gurtprofile, der Ruſtika an den Ecken angedeutet, daß das Erdgeſchoß der Sockel, die oberen Geſchoße der tragende Theil und das Geſims der Geſamtabſchluß eines, nur nicht wie bei Palladio durch Pilaſter oder Säulen ausgeſprochenen Syſtemes ſei. Um dieſen Gedanken ſcharf und ſchlagend auszudrücken, vermied man jedes ſtörende Detail. Große ganz unverzierte Flächen, deren Auftreten die römiſche Gewöhnung an mächtige Verhältniſſe begünſtigte, verkündeten die Entfaltung des Raumluxus; an Stelle der beſcheiden, doch mit ſpitzem Stift und untrüglicher Sicherheit gezeichneten, zu den Theilen genau eben ſo ſorgſam als zum Ganzen geſtimmten Kompoſitionen Bramante's trat Spärlichkeit und dafür um ſo derbere Bildung der eigentlich architektoniſchen Glieder, eine gewiſſe ſtarre Lebloſigkeit.

Ein herber Ernſt, eine bei minder fein empfindenden Künſtlern oft beleidigend wirkende Größe der Gliederungen bemächtigt ſich der Façaden, die nicht mehr den Blick aus der Nähe vertragen, ſondern allein für die Fernſicht, für das Zuſammenfaſſen der ganzen Kompoſition in einen Blick berechnet ſind. Die hieraus nothwendige Vernachläſſigung der einzelnen Glieder, des anmuthenden Schmuckes, der intimen Reize mußte eine gewiſſe Reaktion hervorrufen.

[1]) H. v. Geymüller, Rafaelo Sanzio, ſtudiato come architetto. Mailand 1884.

Schon Rafael's Bauten erſcheinen wie im Feſtſchmucke neben beiſpielsweiſe dem Palazzo Farneſe, ja ſelbſt neben Peruzzi's Palazzo Maſſimi. Jedes Stockwerk hat ſein individuelles Leben. Das Parterre iſt meiſt in Ruſtika behandelt, das Hauptgeſchoß entweder durch Pilaſter belebt oder durch zwiſchen die Fenſter geſtellte Niſchen, Rahmenwerk, ja durch reichen Skulpturenſchmuck, Feſtons, Medaillons, menſchliche Geſtalten heiter gegliedert. Die ſonnige Friſche, welche allen Schöpfungen des göttlichen Urbinaten eigen iſt, liegt auch über ſeinen wenig zahlreichen und meiſt räumlich nicht hervorragenden Bauten. Die Formen der Antike beherrſchte er, ohne ſich von ihnen beherrſchen zu laſſen. Er verwendet ſie ganz ſeinem hohen Geiſte gemäß, als ein Werkzeug ſeines ſchöpferiſchen Willens; darum auch nicht ohne eine gewiſſe, durch das eminente Feingefühl des Meiſters vor Mißbildung geſchützte Willkür. Er behandelt die Kompoſition von dekorativen Grundſätzen und emanzipirt ſich zwar nicht formell in der Weiſe von der Antike, wie es Michelangelo that — wie wäre dies auch bei ſo eifrigem Studium der Ruinen möglich geweſen — aber er iſt noch voll der heiteren Freiheit der Frührenaiſſance. In dem reizenden Hauſe, welches ihm Bramante nach ſeinen Zeichnungen in Rom erbaute (1661 demolirt), ſtellt er Niſchen über die toskaniſchen Halbſäulen des Parterres, die ſomit nur die Funktion hoher Poſtamente haben, umgibt er die Fenſter je mit einer im Weſentlichen dekorativen, weil von den Gewänden losgetrennten Halbſäulenordnung und überzieht Wandflächen des Obergeſchoſſes mit Rahmenwerk und zierlichem Reliefſchmuck.

Aehnlich war der Palazzo Vidoni in Rom, ſoweit wir aus ſeiner jetzigen Verwahrloſung und aus den Stichen des G. J. de Roſſi urtheilen können. Auch hier findet ſich in noch höherem Grade eine zur monumentalen Strenge anderer römiſchen Bauten gegenſätzliche, freie, maleriſche Behandlung. Das Parterre trägt eine Ruſtika in Putz mit allen Bedenklichkeiten einer ſolchen. Denn nur wo die Rückſicht gegen das Material aufhört, ſind Steinſchnitte möglich, wie ſie hier in den Fenſterſtürzen vorkommen. Die Fugen ſinken zum Werthe eine gewiſſe Funktion andeutender dekorativer Linien herab. Allerdings ſcheint (nach Geymüller) die Anlage nicht mehr in alter Form erhalten zu ſein. Aber auch in der früheren Geſtaltung finden ſich Willkürlichkeiten. Ueber dem Hauptgeſchoſſe aber, welches durch eine ſchön komponirte Reihe gekuppelter toskaniſcher Halbſäulen gegliedert iſt und über deſſen trefflichem Gebälk erhebt ſich ein drittes Geſchoß, an dem ſich eine ſo völlige Rathloſigkeit kund giebt, daß es ſchwer fällt zu glauben, Rafael habe ſolches geſchaffen.

Nicht Rafael's Bedeutung als Architekt nahe zu treten, iſt auf

dieſe Eigenthümlichkeiten hingewieſen. Der Schöpfer des Palazzo Pandolfini zu Florenz und der Villa Madama zu Rom iſt gegen Herabwürdigungen gefeit —, ſondern um die merkwürdige Thatſache zu erklären, daß gerade ſein Lieblingsſchüler ein erſter Vorbote des Barockſtiles und zwar in ſeinen unerfreulichſten Formen geworden iſt.

Denn an den kleinen Abweichungen Rafael's von der Strenge der Architektur ſetzt unmittelbar die architektoniſche Thätigkeit des *Giulio Pippi* genannt *Giulio Romano* (geb. zu Rom 1498? † zu Mantua 1546) ein. Die römiſchen Bauten desſelben, welche vor ſeiner Abreiſe nach Mantua (1523) entſtanden, ſind nicht von Belang. Der Palazzo Cicciaporci hat die wenigen glücklichen Eigenſchaften des Palazzo Vidoni in verſtärkter Form, Putzquaderung an dem für Läden eingetheilten Parterre, an Stelle der ſchönen Halbſäulen trocken gebildete Pilaſter, die der ſtatiſchen Funktion ermangeln. Alle Fenſter ſind mit mattem Rahmenwerk umgeben, das dritte Geſchoß — hier zweifellos ächt — durch ebenſolche Rahmen ziemlich willkürlich angeputzt; darüber eine Galerie von Zwergſäulen.

Man vergleiche die nüchterne und unempfundene Architektur dieſes Gebäudes beiſpielsweiſe mit derjenigen des in Peruzzi's Sphäre fallenden räumlich und zwecklich gleich beſcheidenen Palazzo Coſta um die Kunſt des Dekorateurs von der des Baumeiſters unterſcheiden zu lernen. Am Palazzo Maccarani, in deſſen Façade und Detail Letarouilly „keine Spuren von Talent“ erkannte, erfreut wenigſtens der maleriſch empfundene Durchblick durch den Hof an kräftigen gekuppelten toskaniſchen Säulen vorbei über die Treppe nach höher gelegenem Terrain. Stiliſtiſch nahe ſteht dieſen Bauten die leicht einwärts geſchwungene Façade des Palazzo Marescotti, jetzt Banca Romana (1667 reſtaurirt), bei der namentlich das ruſticirte Parterre, weniger die ſtreng geformte kompoſite Pilaſterſtellung des triumphbogenartigen Oberbaues an die Formen Rafael's erinnert.

Es war entſchieden nach keiner Seite hin zum Heile des künſtleriſch noch nicht voll gereiften Giulio, daß er nach Rafael's Tode ſo jung nach Mantua in eine Atmoſphäre ſich verſetzt ſah, in der man jede ſeiner Launen zu bewundern bereit ſchien und nicht das Schöne, ſondern das Außerordentliche von ihm erwartete, in der es an einem Manne fehlte, der ihm in der Gunſt wie in der Kunſt Widerpart hätte halten und ſeinem übereilten Vordrängen Mäßigung auferlegen können. Dort ſchuf denn Giulio Bauten wie Bilder, welche zwar ein Vaſari als getreuer Verkünder der herrſchenden Geſchmacksanſichten mit überſchwenglichen Worten lobte, die uns aber als merkwürdig frühe und unerfreuliche Beweiſe des beginnenden Verfalles der Renaiſſanceblüthe

erſcheinen müſſen, Werke die gleich manchen Späteren, künſtleriſch weit Bedeutenderen gering geachtet wären, wenn nicht die Nähe Rafael's ihnen einen hiſtoriſchen Nimbus verliehen hätte und wenn namentlich nicht das Freundeslob Vaſari's die Kritik bis in unſere Tage hinein irre geführt hätte.

Das berühmte Landhaus der Gonzaga, der Palazzo del Te (1525 bis 1535) [1] (Fig. 38) iſt das erſte Bauwerk Italiens, bei deſſen Studium man den Sieg der willkürlichen Laune über den künſtleriſchen Ernſt klar vor Augen hat. Der Bau iſt um einen mittleren rechtwinkligen Hof gruppirt; die Außenfaçaden ſind durch ſchwere toskaniſche Pilaſter und ein Triglyphengeſims gegliedert, zwiſchen dieſen die Wandflächen durch Ruſtika belebt. In der Achſe der gegen die Stadt zugekehrten Front eine dreitheilige Pergola. Die Formen ſind ohne Feinheit in Putzbau hergeſtellt, breit und trocken. So finden ſich Niſchen zwiſchen den Pilaſtern, dort wo man ſie am wenigſten vermuthete, iſt ein Mezzanin angeordnet, obgleich nur drei entſprechende Fenſter vorhanden ſind, acht Achſen dagegen blind bleiben mußten. Giulio wußte ſichtlich ſich mit der breiten Fläche zwiſchen Loggia und Hauptgeſims keinen Rath. Aber wenn an den Façaden zunächſt der Maler ſich als wenig befähigt zu von innen heraus motivirter architektoniſcher Leiſtung zeigte, ſo finden wir, daß der damals modiſche Naturalismus, die Vorliebe, mittels der eben erlangten Virtuoſität in Farbe und plaſtiſcher Darſtellung in der Täuſchung das Ideal der Kunſt zu erblicken und die nüchterne Natürlichkeit in den Vordergrund zu rücken, bei der Innengeſtaltung noch peinlichere Erſcheinungen zeitigte. Schon im erſten Saal, rechts vom Eingang, der Stanza del cuſtode, findet ſich eine jener Decken, welche dieſem Zuge der Zeit aufs deutlichſte entſprechen, indem ſie die darauf gemalten Gegen-

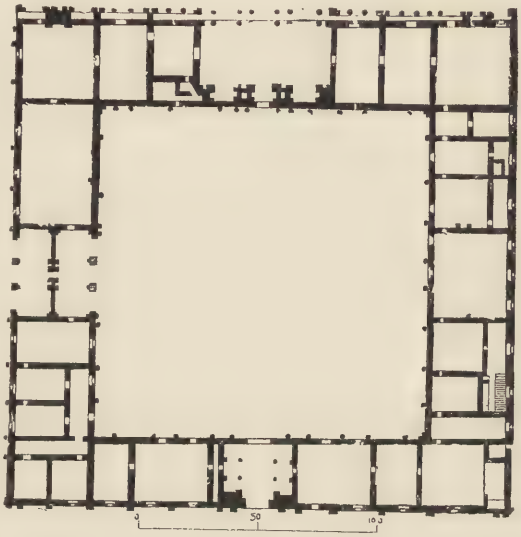


Fig. 38. Palazzo del Te zu Mantua. Grundriss.

[1] G. B. Intra, Mantova ne' suoi monumenti di storia e d'arte. Mantua 1883. — Dr. F. L. Coddé, Memorie biografiche dei pittori, scultori, architetti ed incisori mantovani, Mantua 1837.

ſtände in voller täuſchender Unteranſicht zeigen: hier die Doppelgeſpanne der niedergehenden Sonne und des aufgehenden Mondes. Giulio läßt nicht wie Correggio, in ſeinen etwa gleichzeitigen Kuppelbildern in Parma, die über dem Beſchauer ſchwebenden Geſtalten ſeitlich mit ganzem Körper in die Erſcheinung treten, ſondern führt ſein Publikum direkt unter die Dargeſtellten, ſo daß die Pferdebäuche am aufſteigenden Geſchirr, die Unteranſichten der Wagen und die ſechs Hinterbacken u. ſ. w. von Lenker und Roſſen des Niederſteigenden den Inhalt dieſes den Beſchauer frech verhöhnenden Gemäldes bilden. Es iſt aber bezeichnend, daß dasſelbe noch ein halbes Jahrhundert ſpäter genug gefiel, um in Palladio's keuſchem Palazzo Chieregati zu Vicenza wiederholt zu werden. Dieſelbe Theorie der Unteranſicht entwickelte Giulio an der Kaſſettendecke der koloriſtiſch, in Silberton geſtimmten, als Geſamtwirkung entzückend harmoniſchen Sala di Pſiche, in deren Mittelfeld von den auf dem Rahmen ſtehenden Figuren nur Fußzehen und Naſenlöcher hervorragen; die eines derben Naturalismus in der Sala dei cavalli, wo ganz in der Abſicht zu täuſchen gebildete Pferde auf hoher Brüſtung zu ſtehen ſcheinen, und namentlich in der widerlichen Sala dei Giganti, die durch ein von der Decke bis zum Fußboden reichendes, den Gigantenſturz darſtellendes Freskengemälde den Beſchauer mitten in den Zuſammenbruch der Felsblöcke und den gewaltigen Kampf der Naturmächte hineinführen ſoll. So konnte unmöglich ein Wohnraum, ſondern im beſten Falle nur ein früher Vorläufer der modernen Panoramen entſtehen.

Die Theorie, die Gewölbe ſo auszumalen, daß ſcheinbar über ihnen ein neuer Raum gebildet wird, in welchem ſich himmliſche, mythologiſche oder ſpäter auch ſehr weltliche Erſcheinungen tummeln, daß ſomit namentlich die Kirche eine Perſpektive durch die ſtruktiven Elemente hindurch in die von aller Schwere befreiten Regionen des Himmels erhalten, iſt nicht erſt von Correggio aufgebracht worden. Schon an der Decke von S. Siſto zu Piacenza, die in Mantegna's Stil gehalten iſt, umkreiſen vertikal fliegende Engelsgeſtalten die Peripherie der den blauen Himmel und den in ihm thronenden Gottesſohn darſtellenden Kuppel, ja Mantegna ſelbſt geht im Palazzo ducale zu Mantua ſchon ſo weit, eine Architektur und Putten in voller übertriebener Unteranſicht darzuſtellen. Schon an den Loggien des Vatikans ſchafft Rafael architektoniſch umrahmte Idealräume, in deren Blau ſich Putten und Vögel wiegen. Aber eine ſo aufdringliche Derbheit, wie er in Giulio's Realismus liegt, vermieden ſelbſt die ſpäteren venetianiſchen Maler, trotzdem auch ſie ſich nicht ſcheuten, etwa einen Pferdebauch in die Mitte eines Deckenbildes zu rücken.

Neben Giulio's Thätigkeit als Hiſtorienmaler iſt aber noch die als Ornamentiſt und Dekorateur des Baues zu betrachten und hier verdient

Fig. 39. Palazzo del Te zu Mantua. Gartenhalle.

er ein unbegrenztes Lob, denn hier bewegt er ſich noch vollſtändig in den Formen edelſter Hochrenaiſſance — entzieht ſich mithin der Beſprechung in dieſem Werke. Ebenſo verhält es ſich mit den köſtlichen

Arbeiten des *Francesco Primaticcio,* jenen zierlichen Reliefs und kunſtvollen Ornamenten, welche wohl das Edelſte und Formenreinſte im ganzen Palaſte ſind.

Schlimmer noch als die Außenarchitektur iſt die des Hofes. Abgeſehen von der häßlichen Bildung des Hauptgeſimſes und der der Schwellung faſt ganz entbehrenden, hier an Stelle der Pilaſter tretender Halbſäulen, iſt die Tendenz des Baues ebenſo überraſchend als unerfreulich. Sichtlich ſoll nämlich der Eindruck des maleriſch Ruinenhaften erweckt werden. In den Interkolumnen erſcheint je ein Stück des Hauptgeſimſes wie eingeſunken, die Verdachungen über den Fenſtern klaffen in den Fugen, überall künſtliche Unruhe, dabei bei großen Formen geringe architektoniſche Kraft. Beſondere Kunſt wurde auf den Schmuck jener Façade gelegt, welche dem Garten zugewendet iſt. Doch ſcheint der Künſtler erſt nachträglich ſich entſchloſſen zu haben, eine Arkadenhalle vor die Front zu legen. Denn es wechſeln die Pilaſter und Säulen zwar nicht nach einem feſten Syſtem, ſondern in willkürlicher Anordnung. An dem die Flanken überragenden Mittelmotiv ruhen die drei Bogen auf je vier zuſammengekuppelten und trotz der unnöthigen Häufung ſchweren toskaniſchen Säulen oder an den Ecken auf zwei Säulen und zwei Pilaſtern. Hinter dieſer Hauptloggia liegt der architektoniſch bedeutendſte Raum, eine Halle von ſtattlichen Dimenſionen und reicher, wenn auch in der Architektur unfreier Durchbildung (Fig. 39).

An der Reggia zu Mantua wurden unter Giulio's Leitung die trojaniſchen Zimmer (appartimenti di Troia), die Moſtra und die Cavallerizza errichtet. Die letztere intereſſirt hier, als das einzig architektoniſche Werk am meiſten. Denn an derſelben überbietet der berühmte Maler ſich ſelbſt an dilettantiſcher Rückſichtsloſigkeit gegen das Weſen der Baukunst: ein rechtwinkliger, weiter Reithof, der an allen vier Seiten von einer ruſticirten Loggia über einem in gleicher Schmuckweiſe behandelten Sockel umgeben wurde; die Pfeiler zwiſchen den im Rundbogen geſchloſſenen Arkaden ſind breit, durchbrochen von einem ſcheitelrechten Fenſter, über deſſen Sturz in Boſſage ein Stichbogen angedeutet wurde. Seit der Regierungszeit Herzog Guglielmo's (1545—1587) ſind dieſe Arkaden an drei Seiten zugeſetzt und kleinere Thüren an ihre Stelle getreten. Vor jenen Pfeilern ſtehen je zwei toskaniſche Säulen, die ein Triglyphengebälk tragen; darüber ein matt gebildetes Halbgeſchoß. Zwei Dinge fallen alsbald ins Auge: zunächſt daß die roh behauene, gewachſene Steine imitirende Architektur ganz in Putz hergeſtellt wurde, mithin das unbeſtändige Material in unglücklichen Gegenſatz zu dem Ausdruck höchſter Kraft geſetzt wurde; und

ferner, daß die toskaniſchen Säulen gewunden, mithin in einer Form gehalten ſind, welche wohl in gleichzeitigen Gemälden vorkommt, in die italieniſche Monumental-Architektur aber erſt hundert Jahr ſpäter durch Bernini eingeführt wurde. Dabei iſt die Form ſo roh, kraftlos und ungefällig, daß dieſes eine Bauglied genügt, den an ſich maleriſchen Eindruck des Hofes dem Architekten für alle Zeiten zu vergällen.

Ungleich beſſer, wenn auch in der Tendenz verwandt, iſt das

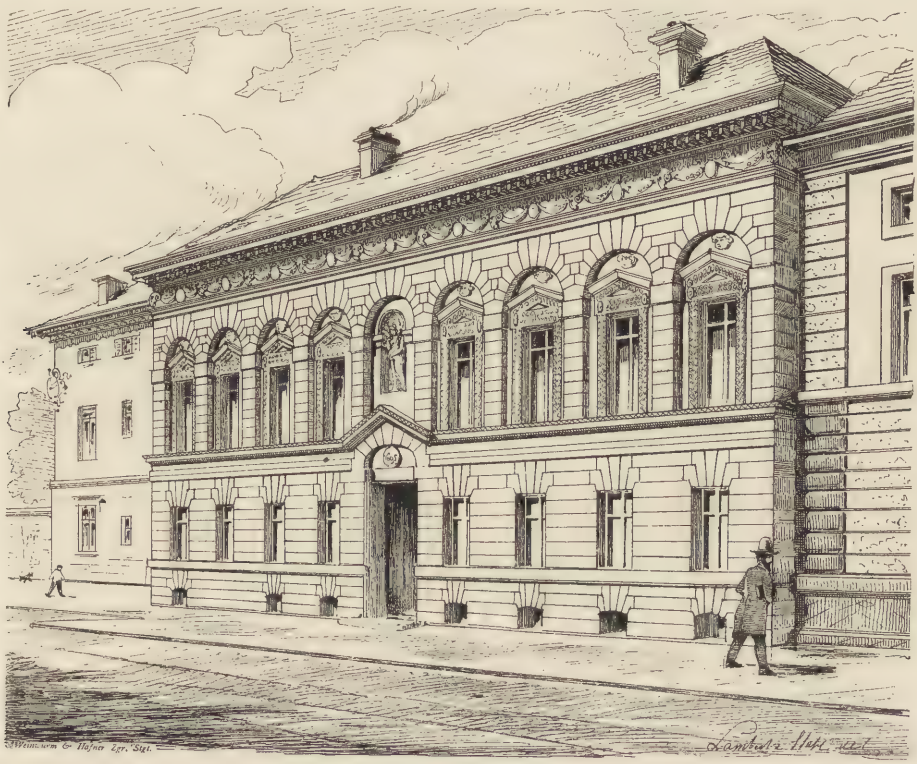


Fig. 40. Wohnhaus des Giulio Romano zu Mantua.

eigene Wohnhaus des Künſtlers (1544) (Fig. 40), welches bei den Reſtaurationen von 1695 und 1800 nicht weſentlich verändert worden ſein dürfte. Parterre und Sockel wieder in Putzruſtika; das Thor durchſchneidet beide, iſt im Korbbogen überwölbt, über ihm bäumt ſich das Gurtgeſims zu einem giebelartigen Winkel auf. Das Hauptgeſchoß iſt als vorgeblendete ruſticirte Rundbogenarkade behandelt. Darüber ein zierliches Hauptgeſims, in den Blenden hübſche Fenſter mit origineller Verdachung, nur in der Achſe eine Niſche mit einer antiken Statue des Merkur. Neben willkürlichen Formen nimmt die wohl von Prima-

ticcio beeinflußte Feinheit des ornamentalen Details für den beſcheidenen Bau ein. Die innere Einrichtung, die hübſche Loggia am Garten, die ſtattliche Treppe und gut disponirten Räume ſeien dem Architekten zum Studium empfohlen als eine intereſſante Löſung eines einfach bürgerlichen, auf kleiner Grundfläche entwickelten Hauſes, dem der Stempel künſtleriſch durchgeiſtigten Daſeins ſichtlich aufgedrückt wurde (Fig. 41).

Die Kirchenbauten, an denen Giulio als thätig genannt wird, befinden ſich ſämtlich in Mantua und Umgebung. Sein Antheil bei der Reſtaurirung der Cattedrale S. Pietro daſelbſt, kurz nach deren Brand von 1545, kann nur unbedeutend geweſen ſein, da er ja unmittelbar nach der Zerſtörung des alten Gotteshauſes ſtarb. Auch das Wenige iſt meiſtentheils durch Umbauten zerſtört worden, hauptſächlich wohl gleichzeitig mit der 1761 von *Niccolo Baschiera* errichteten Façade. Es gehört die Dekoration des Langhauſes des Mittelſchiffes ganz dem 18. und 19. Jahrhundert, in der anſtoßenden Frührenaiſſance-Kapelle alles oberhalb des Gurtgeſimſes dem *Doriciglio Moscatelli* (1720) an. Alt ſind wohl nur Theile der Kuppel, des Chores und die hübſche Kaſſettirung der Tonnengewölbe der Querſchiffe. Da nun anerkannter Weiſe auch die im Langhaus fünfſchiffige Grundrißformation nicht von Giulio ſtammt, ſondern von dem alten Bau entlehnt wurde, ſo bietet der Dom wenig Anknüpfungspunkte für die Beurtheilung der Thätigkeit des Meiſters. Von ihm dürfte jedoch beſtimmt die geſuchte Form des Querſchnittes ſtammen. Der Gedanke, das hohe Mittelſchiff flach, die anſtoßenden Seitenſchiffe mit kaſſettirtem Tonnengewölbe, das dritte mit Spiegelgewölbe und die Kapellen wieder mit rechtwinklig zur Kirchenachſe ſtehenden Tonnen zu überdecken, iſt barock genug, um in Giulio's Kopfe entſprungen zu ſein.

Auch die Kirche S. Benedetto Polirone (weil am Zuſammenfluß des Po und der Lirone) (1539) iſt nur der Umbau einer 1246 entſtandenen Baſilika. Da ich den Bau nicht aus eigener Anſchauung kenne, wage ich nicht zu entſcheiden, ob nicht, wie mir ſcheint, nur die drei letzten Gewölbſyſteme des Langhauſes und die Vorhalle Giulio's Werk ſind. Hier zeigen ſich nämlich gewiſſe geſuchte Effekte, die ſeiner Art wohl entſprechen würden. Die Gewölbe des Hauptſchiffes ruhen auf rechtwinkeligen Pfeilern, vor denen Pilaſter angeordnet ſind. Zwiſchen je zweien derſelben ſtehen zwei Säulen, die mit ihnen durch ein Gebälkſtück verbunden wurden. Ueber die Mittelinterkolumne ſpannt ſich ein Rundbogen. Es iſt mithin das von Palladio erſt ſpäter an der Baſilika verwendete, aber meiſt nach letzterem benannte Motiv hier ſchon angebracht. Die Gurte der Nebenſchiffe ruhen nun nicht auf jenen

Hauptſtützen, den Pfeilern, ſondern auf den Säulen. Zwiſchen den Gurten der Nebenſchiffgewölbe aber wechſeln Tonnen- und Kreuzgewölbe, ſelbſt dort, wo die letzteren nicht durch die einſchneidenden Kappen des Palladiomotives bedingt ſind. Wenn man nun erwägt, daß die Gurte des Hauptſchiffes der Streben bedürfen und daß die der Nebenſchiffe von Natur berufen ſind, ſolche zu bilden, ſo erſcheint der maleriſche Reiz von Giulio's Neuerung mit ſeiner ſtruktiven Bedenklichkeit zu theuer erkauft.

So hoch auch Giulio als Schüler Rafael's und als Architekt in Mantua gefeiert wurde, ſo gelang es ihm doch nicht einen dauernden Einfluß auf die Baukunſt zu gewinnen. Von den großen Meiſtern Oberitaliens haben zwar Palladio und Aleſſi einige Anklänge an ihn. Aber bald erwies ſich die durchgebildete Feinheit Michele Sanmichele's und deſſen mächtige Bauthätigkeit im benachbarten Verona ſtärker als die barocken Neigungen Giulio's.

Dies zeigt ſich am beſten an ſeinem unmittelbaren Nachfolger im mantuaniſchen Baudienſt der Gonzaga, an *Giovanni Battista Ghisi*, genannt *Bertani* (geb. zu Mantua 1503, nach Coddé 1516, † daſ. 1576). Als ſolcher hatte er zunächſt nach ſeines Vorgängers und Lehrers Entwürfen mehrere Bauten auszuführen, darunter den ſchon begonnenen Umbau der Cattedrale S. Pietro und namentlich den Palazzo Colloredo, jetzt di Giuſtizia. Man wird in der Verurtheilung nicht viel zu weit gehen, wenn man die Façade dieſes mächtigen Baues die häßlichſte unter denjenigen der Monumentalbauten Italiens nennt. Nur einige Arbeiten des Südens und des endenden 17. Jahrhunderts können mit ihr nach dieſer Richtung rivaliſiren. Das Parterre mit zwei gedrückten Geſchoſſen iſt als Ruſtika mächtigſter Dimenſion behandelt. Um die Kraft des ganz roh bearbeiteten Boſſenbaues nachzubilden, wurde die Oberfläche des Putzes, denn in ſolchem iſt die ganze Façade ausgeführt, rauh gemacht. Sie erſcheint jedoch nicht wie Stein, ſondern in den Wellenlinien der Oberfläche wie von geronnenem Schmalz. Ueber dem Gurtgeſims erheben ſich zwölf durch zwei Geſchoße reichende, fratzenartige Karyatiden, Männer mit Bocksgeſichtern und abſichtlich häßlich gebildete alte Weiber in Rieſengröße, welche weit vorragend, das ſtark verkröpfte Hauptgeſims vermittelſt eines joniſchen Kapitäls tragen. Die Arme fehlen, dafür decken die Seitenanſichten rieſige, dem Menſchenohr nachgebildete Ornamente. Die Karyatiden enden nach unten in Hermen-

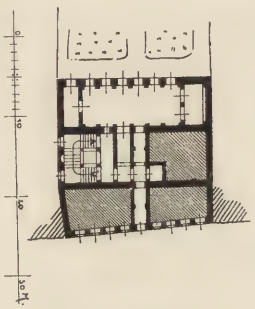


Fig. 41. Wohnhaus des Giulio Romano zu Mantua. Grundriss.

form und ſind vor Mauerſtreifen geſtellt, welche abermals das Hauptgeſims zu Verkröpfungen zwingen. Zwiſchen dieſen glatten Mauerſtreifen heben ſich die zartgebildeten Fenſter von ruſticirtem Grund ab, welche ebenſo wie das ſchwächliche Portal in keinem Verhältniß zu der rüpelhaften Größe der Vertikaltheilungen ſtehen.

Auch der Hof hat klotzige Pfeiler in jener „Schmalz"-Ruſtika und darüber joniſche Säulen. Doch entſchädigt hier die Weiträumigkeit für die Mängel des Details. Die Treppe und das anſtoßende Veſtibül, maleriſch angelegte Räume, in welchen zwar noch einiges Fratzenhafte vorkommt, ſowie einzelne Säle, namentlich der jetzt für das Strafgericht benutzte und im Hinterflügel gelegene, enthalten dagegen manches Schöne hinſichtlich der dekorativen Ausſtattung.

An dieſes nachgelaſſene Werk Giulio's ſchließt ſich eine ganze Reihe von Bauten in Mantua, welche beweiſen, daß ſelbſt für die letzten Verirrungen des Geſchmacks ſich ein Publikum und Nachahmer finden ließen. Da iſt zunächſt der große Palazzo Canoſſa, deſſen Hof, Treppen, Veſtibül und Portal neueren Datums ſind, deſſen Façade aber als konſequent durchgeführte Tollheit bezeichnet werden muß. Die Wandflächen ſind durch ſchwere Gurte gegliedert, die Fenſter mit klotzigen Verdachungen, der Bau mit einem mächtigen Konſolengeſims abgeſchloſſen. Die ſchweren Glieder ſind belegt mit den zierlichſten Stukkaturen. Sogar die Platte des Hauptgeſimſes hat ſeine Ornamente. Aber ſelbſt dieſe ſind unterbrochen von jener unſeligen Putzruſtika, die den ganzen Bau überzieht, jedoch nicht in ſyſtematiſchen Linien durchgeführt wurde, ſondern einen Bau aus verſchieden hohen und breiten, zufällig zuſammengetragenen Quadern imitirt. Dazu kommt, daß der Architekt mit den bisher beliebten bedeutungsloſen Wellenlinien der Boſſage nicht zufrieden, jene zur Zeichnung von allerhand Buchſtaben, Thieren, Blumen, Ornamenten verwenden zu müſſen glaubte, die nun in gedrängter Fülle und in verſchwommenen Konturen die rieſige Front mit ihren Mißformen bedecken. Das neben dem Palaſt ſtehende kleine Wachthaus ſcheint faſt noch verunglückter. Hier wollte der Bär tanzen, hier ſollte Kraft mit Zierlichkeit auch in den architektoniſchen Formen vereint werden. Das Reſultat iſt das denkbar kläglichſte.

Auch wo in Mantua in der Folgezeit der Putzbau zur Imitation von Steingliederungen verwendet wird, zeigt ſich eine für Italien ſonſt ſeltene Rohheit der Formen und eine faſt närriſche Freude an vertrackten, fratzenhaften Bildungen, die ſich über die formale Sprache der Zeit hinweg ſetzt und es daher erſchwert, die Entſtehungszeit der einzelnen Bauten zu beſtimmen. Die Häuſer Via Concole Nr. 4 und

Via Chiaffi 45 ſeien ſtatt anderer mehr als Beiſpiele dieſes Genre's aufgeführt. Aber auch wo ernſtere Künſtler ſchufen, denen das Geheimniß guter Verhältniſſe offenbar war, wie an der Technifchen Schule, an dem Haus Contrada Poma 18, deſſen ruhig edle Grundidee ſelbſt in kleinem Maßſtabe anſpricht, zeigt das Detail ſich nachtheilig beeinflußt durch das unedle Material.

Bertani's Baſilica St. Barbara (1562—1565) zeigt den Künſtler anfangs auch nicht in anderem Fahrwaſſer. An der Façade, einer dreitheiligen Loggia mit niederem Obergeſchoß mit mächtigen Liſenen, rohen Kapitälen und ſchwerer unſchöner Architektur möchte man dieſelbe Hand erkennen, wie an den eben geſchilderten Häuſern. Schlimmer noch iſt das Innere. Auch hier ſind die Kapitäle nur angedeutet, die Kuppeln als viereckige glaskaſtenartige Oberlichter behandelt, die Tonnengewölbe mit wie Korbgeflecht, ja gleich ſpätgothiſchen Rippen in Kurven und als Kringel gebildeten Roſetten geſchmückt, alles klotzig, freudlos. Schon die Dispoſition der Kirche zeigt den Mangel einer ernſten Schulung: vier Quadrate und an dem letzten eine halbkreisförmige Apſis, über dem zweiten mit Seitenſchiffen verſehenen und dem vierten jene Oberlichter, an den übrigen komplizirte Kapellenanlagen ohne rechten Zuſammenhang mit der Kirche. Und wenn auch ein überraſchend klares Licht der ganz weiß geſtrichenen Kirche eigen wurde, ſo iſt es doch das des nüchternen Tages. Glücklicher ſtellt ſich der Thurm dar, wenn gleich die unteren quadratiſchen Stockwerke ſchwer und durch die nur äußerlich angefügte Architektur nicht genügend gegliedert aufſteigen. Dagegen entbehrt der runde obere Stock mit ſeinen toskaniſchen Doppelſäulen, Kuppel und kleiner Laterne nicht des Reizes.

Im Verlauf dieſer letzt beſchriebenen Arbeit ſcheint ſich Bertani nach und nach von dem Einfluſſe Giulio's befreit zu haben. Im Jahre 1558 gab er ein (mir nicht zugängliches) Werk heraus unter dem Titel „Gli oscuri e difficili paſſi, dell opera jonica di Vitruvio in latino, in volgare e alla chiara intelligenza tradotti", deſſen Exiſtenz immerhin feſtſtellt, daß der Künſtler ſich dem theoretiſchen Studium der Klaſſiker gewidmet hatte. Einen ganz merkwürdigen Beweis hierfür gab er in ſeinem eigenen Wohnhauſe Via Ponte Arlotto 4, einem Gebäude, welches an und für ſich wenig bot oder wenigſtens nach modernem Umbau bietet, aber ausgezeichnet iſt durch zwei hohe joniſche Säulen auf Poſtamenten und mit Gebälkſtücken, die ſich zu beiden Seiten der Thüre als eine Art Handwerkszeichen oder Meiſterſtück des Künſtlers ohne Beziehung zur ſonſtigen Architektur erheben. Die eine derſelben iſt noch dazu in der Mitte durchgeſpalten und nur zur Hälfte aufgeſtellt; dabei finden ſich in ihrer Schnittfläche die Konſtruktionen,

Maße, Bezeichnungen wie auf einem Kupferſtich eingegraben. In dieſem ſonderbaren Hausſchmuck zeigt ſich denn eine große Feinheit des Details und eine tiefe Kenntniß der Geheimniſſe des Profiles. Ja wenn denſelben ein Vorwurf zu machen iſt, ſo beſteht derſelbe in dem zu großen Reichthum an zarten Gliedern; Bertani begnügte ſich beiſpielsweiſe nicht mit dem geradlinigen Körper des Poſtamentes, ſondern legte um daſſelbe noch ein profilirtes Band.

Wir werden dieſe Form an anderer Stelle noch zu erwähnen haben, wenn es gilt, weiterhin den Entwicklungsgang der Architektur Oberitaliens feſtzuſtellen.

Mehr ein Geſinnungsgenoſſe als ein Schüler Giulio's war *Leone Leoni* (geb. zu Arezzo vor 1500, † 1585), der von Haus aus Bildhauer und Gießer, nur bei dem Bau des eigenen Hauſes in Mailand, jetzt Caſa Beſana, zu Zirkel und Schiene gegriffen zu haben ſcheint und ſich bei dem Entwurfe ganz durch ſeinen Naturalismus leiten ließ, der ihm ja auch, wie Vaſari berichtet, geſtattete, eine Kriegerſtatue ſo zu bilden, daß ſie nackt und in der Rüſtung gezeigt werden konnte. Die beiden Obergeſchoſſe ſind in einer joniſchen Ordnung zuſammengefaßt, deren Halbſäulen in tief in die Mauerflucht einſchneidenden Rinnen eingeſtellt wurden. Das Hauptgeſims hat Konſolen, an denen kleine Männchen als Träger der Platte erſcheinen. Thierreliefs beleben den Fries. All dies iſt mehr befremdlich und läppiſch als eigentlich häßlich. Aber daß vor den Parterrepfeilern ſechs als Atlanten dienende „Gefangene“ angebracht wurden, welche jene joniſchen Säulen auf den Schultern balanciren, heißt doch ein zu freventliches Spiel mit dem ſtatiſchen Empfinden des Beſchauers treiben. Ohne dieſen Bau wäre die benachbarte erſchrecklich widerwärtige Façade der Kirche S. Raffaele nicht möglich geweſen.

Die Schule Rafael's, welche, nach der Lombardei verſetzt, ſo früh den inneren Halt verlor und in genialiſchen Kunſtſtücken unterging, erhielt ſich in Rom noch lange eine edlere Blüthe. Es iſt wohl nicht zufällig, daß, wie Giulio in Mantua mit dem Palazzo del Te, alſo mit einem ausgeſprochen ländlichen Bau begann, auch in Rom die Villa das Objekt bildet, um welches ſich das Hauptintereſſe der Schule drehte, und daß in dieſem ein lebhaft ſich bekundender Naturſinn als prägnantes Merkmal hervortritt, der durchaus dem Weſen Rafael's, des Meiſters fein empfundener landſchaftlicher Hintergründe, im Gegenſatz zu Michelangelo entſpricht. In jenen Landſchaften zeigt ſich eine ganz eigenartige künſtleriſche Oekonomie, ein Sinn für ſymmetriſche Ent-

wicklung nicht im Detail, wohl aber der Hauptgruppen, ein Kompoſitionstalent, welches die Sträuche, Bäume und Berge zu einem Einklang zu bringen ſucht, weniger durch die Gewalt der Maſſen als durch feines Abſtimmen der Linien.

Rafael's Landſchaft ſoll erfreuen, nicht überwältigen; ſie hat einen Zug nach dem Lieblichen, Anmuthigen, nicht etwa nach dem Großen, Grotesken wie die unſeres Dürer. So ſtand ſie im Gegenſatz zu der in der Architektur herrſchenden Richtung, welche auf geſchloſſene, in ſich fertige Kompoſition drängte, nach ſtreng einheitlichen von der Umgebung ſich lostrennenden Gebilden ſtrebte, während doch der ländliche Bau gerade das Gegentheil, offene Anlage, Erſchließen gegen eine architektoniſch geordnete Natur fordert. Es iſt daher eine wohl zu beachtende Thatſache, daß die Villen zumeiſt von ſolchen Künſtlern errichtet wurden, die im Kirchen- und Palaſtbau nicht hervorragend beſchäftigt waren. Es ſpricht ſich hierin eine gewiſſe Oppoſition gegen das allzu ernſte und feierliche Weſen der Monumentalarchitektur aus. Nur Giacomo della Porta, der wohl durch die Genueſer Villen angeregt worden war, finden wir, nachdem er die Höhe ſeines Lebens erreicht hatte, in beiden Gebieten thätig; Domenico Fontana baute, wie wir ſehen werden, zwar in ſeiner Jugend eine reizvolle Villa, verlor aber, wie er in Neapel bewies, unter dem Einfluß übermäßig geſteigerter Produktion die Elaſticität, welche im Villenbau das Anſchmiegen an Terrain und Pflanzenwelt fordert. Dagegen finden wir eine Anzahl Maler und Bildhauer in hervorragender Weiſe auf dieſem Gebiete thätig, welches ſich ziemlich unberührt durch die Vorgänge im ſonſtigen Bauweſen ſelbſtändig zu beſtimmten feſten Formen entwickelt.

Gleich der erſte Künſtler dieſer Art, ein Gegner Michelangelo's, zeichnet die Richtung mit feſter Hand vor: *Pirro Ligorio* (geb. zu Neapel, † zu Verona 1580). Sein Palazzo Lancellotti (1560) dokumentirt zwar noch in der Façadenbehandlung die völlige Abhängigkeit von Peruzzi's Palazzo Maſſimi; dadurch aber, daß auch das Parterre ruſticirt, mithin ein Motiv auf die ganze Façade ausgedehnt wurde, wird dieſelbe trocken.

Um ſo mehr überraſcht, daß Pirro gleichzeitig ein ſo überaus anſprechendes Werk zu ſchaffen vermochte, als es die Villa Pia (1560) im Garten des Vatikans iſt. Die Architektur als ſolche entzieht ſich hier der Beſprechung, da ſie noch vollſtändig in den Formen der Hochrenaiſſance gehalten iſt. Die Anlehnung an Rafael's Villa Madama iſt unverkennbar, ebenſo das Beſtreben, die Pflanzenwelt in „akademiſche Symmetrie“ zu bringen. In einer Zeit, in der ſo viel Sinn für Größe und Monumentalität herrſchte, überraſcht, daß die baulichen Anlagen

hier abſichtlich unbedeutender erſcheinen, als ſie ſind. Denn die Haupträume wurden im Kaſino hinter einander angeordnet, während an der Front nur ein mit Säulenhallen ſich öffnendes Veſtibül ſich befindet. Wie an der Villa di Papa Giulio bilden ein tiefliegendes Waſſerbaſſin, zierlich gepflaſterte Höfe, Portiken und Treppenrampen weit mehr als die Pflanzenwelt das künſtleriſch entſcheidende Weſen der Anlage, iſt der maleriſche Reiz mehr in der Ueberſchneidung und leichten Unſymmetrie der baulichen Linien als in der Durchdringung derſelben mit den freien Maſſen des Laubwaldes und der Blumenbeete geſucht.

Daher dürfte wohl auch ſchwerlich die bereits beſprochene, nach ſo ganz anderen Grundſätzen angeordnete Villa d'Eſte in Tivoli in ihrer heutigen Geſtalt Pirro's Werke ſein. — Ligorio ging 1565 nach Ferrara als Hofarchitekt. Von ſeiner dortigen Thätigkeit verlautet Nichts.

Die charakteriſtiſche Form der ſpäteren römiſchen Villen fand jedoch der bekannte Gegner des Michelangelo, *Annibale (Nanni) Lippi di Baccio Bigio* [1]) in der Villa Medici. Des Meiſters Palazzo Salviati alla Longara, jetzt Kriegstribunal, beweiſt, daß er Anhänger der rafaelischen Architekturſchule war, denn jener ſchließt ſich gleich dem wegen ſeiner nahen Verwandtſchaft auch dem Lippi zuzuweiſenden Palazzo di Spagna, eng der als im Zuſammenhang mit dem Urbinaten ſtehend geſchilderten Bautengruppe an: derb ſolider Boſſenbau im Erdgeſchoß, namentlich an den Portalen, ſowie an den Riſalitecken. Die Vorzüge des ſpaniſchen Palaſtes liegen namentlich in der Geſtaltung des an Genueſer Paläſte erinnernden Veſtibüles und der ſtattlichen Treppenanlage. Dieſe Räume ſind in Proportionen gehalten, welche der Uebergröße römiſcher Verhältniſſe gegenüber anheimelnd wirken.

Jene prächtige, 1550 für den Kardinal Giovanni Ricci da Montepulciano auf der köſtlichen Höhe des Monte Pincio begonnene Villa aber baute Lippi 1590 für den Kardinal Ferdinando Medici um. Das unter dem Namen Villa Medici, jetzt Franzöſiſche Academie, bekannte Kaſino mahnt in ſeiner der Stadt zugekehrten, ſehr ſchlichten Façade an Arbeiten Vignola's, namentlich hinſichtlich der eleganten Verbindung des Portales mit dem Balkon vor dem Achſenfenſter des Hauptgeſchoſſes. Ueber dem Dach erheben ſich zwei thurmartige, durch eine niedere Plattform verbundene Aufbauten, welche der an ſich ſtrengen und ernſten Front die charakteriſtiſche Silhouette eines Landhauſes geben. Ueberraſchend wirkt dagegen der völlige Umſchwung

[1]) Lippi und Baccio Bigio, meist als verschiedene Künstler aufgeführt, sind wohl zweifellos eine Person.

im Tenor des Baues an deſſen Gartenfront (Fig. 42). Hier öffnet er ſich durch eine joniſche Doppelſäulenhalle frei und luftig gegen das Blumenparterre, zu dem eine Freitreppe herabführt. Die Wandflächen ſind bedeckt mit zierlich vertheilten, antiken Reliefs, der Charakter ländlicher Abgeſchloſſenheit verliert ſich nicht ins maleriſch Anmuthige, ſondern wahrt ſich eine der Würde des fürſtlichen Beſitzers entſprechende architektoniſche Haltung und kommt ſo zum vornehm heiteren Ausdruck. Vor der Freitreppe erſtreckt ſich der mit einer Fontaine gezierte Kiesplatz,

Fig. 42. Villa Medici zu Rom. Gartenanſicht.

rechts begrenzt von einer geſchloſſenen, einſtöckigen lang ſich hinziehenden Statuengalerie. Eine Fortſetzung derſelben erſtreckt ſich in offener Loggia zu Seiten des in rechtwinkelige Felder abgetheilten Gartens. Ueberall herrſcht das architektoniſche Empfinden entſchieden vor. Selbſt das ſeitlich aufgerichtete Mauſoleum, eine von Cypreſſen beſtandene Stufenpyramide entſpricht demſelben. Auch in der Gartenanlage finden ſich nirgends kleine Künſteleien. Iſt doch der Blick der auf jener Höhe Weilenden unverwandt an die herrliche Ausſicht gefeſſelt, ſchien es doch mit Recht ein Fehler, wenn der Garten mehr ſein wollte als ein

wohlgeordneter, klarer und die Seele beruhigender Raum, von dem herab einer der großartigſten Ueberblicke über die ewige Stadt genoſſen werden kann. Nicht wie die Gärten Vignola's zum Hineinſchauen, ſondern zum Hinausſchauen in die Welt von Ruinen, Kirchen, Paläſten, auf die herrlichen Berglinien iſt die Terraſſe der Villa Medici angelegt.

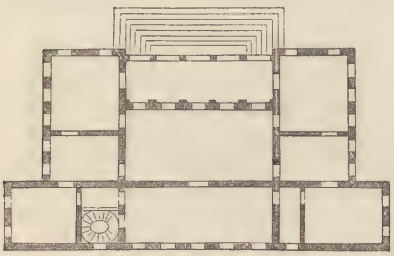
Nicht ganz ebenſo rein traf *Giacomo del Duca* den ländlichen Charakter in dem Kaſino der Villa Mattei, jetzt Hoffmann (1582), deren Außenarchitektur ſich an die römiſchen Palaſtfaçaden anſchließt. Der Bau iſt einfach, doch durch feine ruhigen Linien eine prächtige Bekrönung des Monte Celio. Hier wurde der mit Obelisk und Hermen ausgeſtattete Hof vor dem Kaſino durch ein Teatro architektoniſch geſchloſſen, durch ſchöne, geiſtreich gruppirte Terraſſen belebt, der eigentliche Garten ſeitlich angefügt und ſtreng architektoniſch zu einem Stern (jetzige Villa Celimontana) und zu rechtwinkeligen Feldern gruppirt. Die Ausſtattung des Gartens mit Fontainen etc. vollendete *Bernini*.

Von demſelben Architekten, welcher unzweifelhaft in enger Beziehung zu Lippi und mit dieſem zu der dem mißverſtandenen Rafael folgenden Schule beſteht, beſitzen wir noch einen weiteren Bau, deſſen Beſprechung wir hier einfügen wollen, den Palazzo Cornari, jetzt Handelsminiſterium (1575), hinter der Fontana Trevi, eine langgeſtreckte, breitachſige, aber in der Architektur wenig glückliche Façade, welche nur um ihrer früh auftretenden und daher kunſtgeſchichtlich beachtenswerthen Extravaganzen willen erwähnt werden muß. Die Konſolen des Geſimſes tragen gänzlich unmotivirte weibliche Reliefköpfe, unter den Fenſterverdachungen ſind die Konſolen verkehrt, mit dem breiten Theile nach unten angebracht, ſo daß die Gewände ohrenartige Ausbauchungen erhalten, ein Motiv, welches ſich die ſpätere Zeit vielfach zu Nutzen machte, als die ſtraffe Architektur in belebteren Fluß gebracht werden ſollte. — Die Kuppel der St. Maria di Loreto (1580) mit ihrer bizarren Laterne, ſowie das Hauptportal dieſer Kirche gehören noch dem Duca an.

Eine weitere, glänzende Fortbildung zu charakteriſtiſcher Geſtaltung fürſtlicher Kaſinen fand der Villenbau Roms durch *Hans van Xanten* in Italien als Niederländer *Giovanni Fiammingo Vasanzio* genannt, deſſen Entwurf die Villa Borgheſe (um 1615)[1] entſtammt (Fig. 43 u. 44). Die Straßenfront des Kaſino's iſt bedeutungslos. Das Intereſſe konzentrirt

[1]) Vergl. Dom. Montelatici, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Rom, 1700. — Jacobo Manilli, Descriptio villae Burghesae, Löwen 1650.

ſich völlig auf die dem Garten zugekehrte Seite. Hier legen ſich vor die Ecken des Gebäudes weit ausladende zweigeſchoſſige Riſalite. Zwiſchen dieſen befindet ſich eine durch eine Freitreppe zugängliche Arkade in toskaniſcher Ordnung mit hoher, bekrönender Attika und dahinter eine Terraſſe, welche bis an den dreigeſchoſſigen Mittelbau ſich erſtreckt. Dieſer letztere wird wieder von zwei Thürmen flankirt. Das architektoniſche Detail iſt einfach. An ſeine Stelle tritt eine Fülle von ſyſtematiſch über die Wandflächen vertheilten, mit barocken Stuckrahmen umzogenen antiken Reliefs und in Niſchen eingeſtellten Statuen, durch die in alle Theile Bewegung gebracht, das Schwere der Bauformen aufgehoben wird. Die wuchtige Haltung des römiſchen Palaſtbaues, deſſen ſtrenge Einheit wird demnach durch eine willkürliche



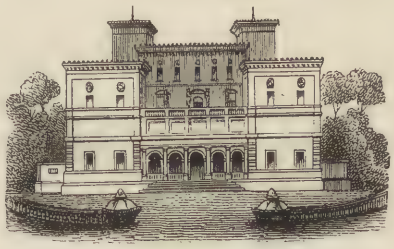
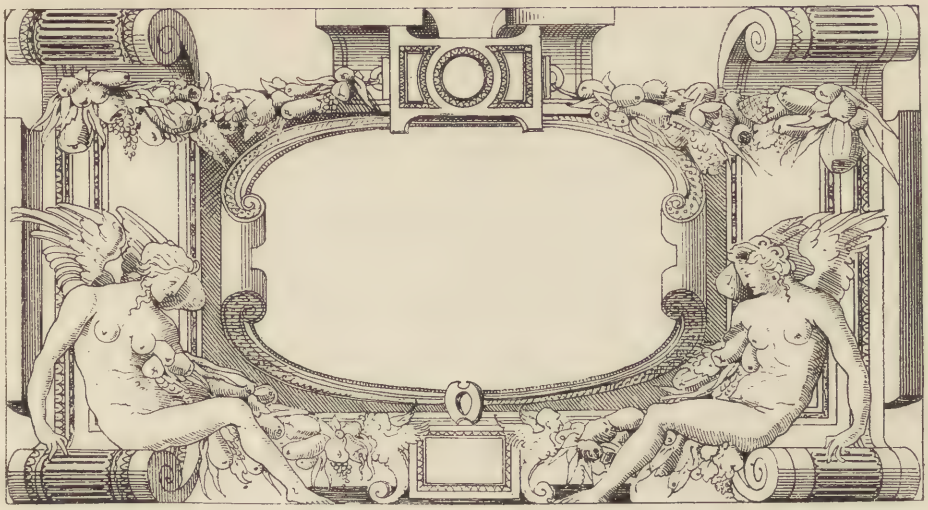


Fig. 43 und 44. Villa Borghese zu Rom. Grundriss und Anſicht.

doch graziöſe Schmuckform und durch bewegte Maſſengruppirung erſetzt. Von jeher berühmt war der Grundriß der Villa, der um einen mittleren Saal geordnet iſt. In der Achſe deſſelben findet ſich gegen den Garten die Loggia, rückwärts die Galerie mit Niſchen für die Statuen; ſeitlich in den Riſaliten, ſich gegen den Garten erſtreckend, je zwei Zimmer. Auch an die Galerie ſchließt ſich je ein Raum an. Eine ſehr beſcheidene Wendeltreppe führt nach dem Obergeſchoß. Alle Theile ſind wohl verbunden, ſchön räumig, keineswegs Wohngelaſſe, ſondern von vornherein für die Aufſtellung von Antiken, alſo zu einer Art auch dem großen Publikum zugänglichen Muſeum beſtimmt. So äußert ſich in dieſen Bauten noch am reinſten der ideal klaſſiziſtiſche Zug der Renaiſſance, der Sinn für kunſtverklärtes Leben. — Leider nahmen die Zerſtörungen von 1849 dem Bau Vieles von ſeinen reizenden Eigenthümlichkeiten. Die Gartenanlage, welche *Domenico Savino* von Montepulciano und *Girolamo Rainaldi* vollendete, liegt auf leicht hügeligem Terrain und entbehrt der großartigen Geſammtwirkung, auf welche Porta hinſtrebte. Maleriſche Ausſichten durch Alleen,

intereſſant geſtaltete, mit Blumen gezierte Plätze, eine vom Kaſino ausgehende, gegen die Grenzen der Grundſtücke immer mehr dem modernen Parkgedanken ſich nähernde freie Behandlung von Hügel und Teich, Waldwieſe und Baumgruppen zeichnen den Garten aus, ja wir begegnen hier zuerſt dem Gedanken, die Ruinenwelt des alten Rom maleriſch zwiſchen den Naturgebilden an Stelle des Grotten- und Tropfſteinwerkes zu verwenden. Selbſt neue, imitirte Ruinen finden ſich vor. Jedoch vermag ich nicht zu entſcheiden, welcher Zeit dieſe ſchon ſentimental angehauchten Werke entſtammen.



V. KAPITEL.

Alessi und seine Schule.

Noch weit weniger wie Vignola und Porta und als ſonſt angenommen wird, gehört *Galeazzo Alessi* (geb. zu Perugia 1500, † daſelbſt 1572) der Schule Michelangelo's an. Zwar ſoll er unter dem großen Meiſter in Rom ſtudirt haben, aber bekanntlich war dieſer von Sommer 1516 bis Herbſt 1534 in Florenz, ſo daß, wenn jene Nachricht richtig iſt, ſie ſich erſt auf den reifen Mann beziehen kann. Vaſari ſcheint Aleſſi nicht perſönlich gekannt zu haben, was wohl der Fall hätte ſein müſſen, wenn jener ſich in der Nähe des Altmeiſters befunden hätte. Er berichtet nur kurz, daß der peruginer Künſtler in ſeiner Jugend für den Kardinal von Rimini in der Feſtung ſeiner Heimathſtadt, welche durch Sangallo begonnen worden war, zwar kleine, aber prächtige Zimmer eingerichtet und mehrere andere Arbeiten ausgeführt habe. Milizia nennt unter dieſen den Palazzo Caſtiglione ſul lago, welchen Aleſſi für den Bruder des Kardinals, den Herzog della Corgna, errichtete, einen zweiten auf einem benachbarten Hügel gelegenen für den Kardinal ſelbſt, wohl den Palazzo Antinori bei Porta Auguſta, einen Bau mit einer Pilaſterarchitektur, Parterre und zwei Stockwerken, einem etwas ſeitlich von der Mitte ſtehenden dreiachſigen Riſalit und

in einer Achſe gebrochener Ecke.[1]) Die Treppe des Palaſtes wird als beſonders ſchön gerühmt.

Während der Regierungszeit des Papſtes Julius' III., alſo um 1550, befand ſich Aleſſi in Bologna in angeſehener Stellung; etwa in die Zeit zwiſchen 1550 und 1560 fällt ſeine berühmte Bauthätigkeit in Genua, in den ſechziger Jahren ſcheint zunächſt Mailand ſein Domizil geweſen zu ſein, das er gegen das Ende ſeines Lebens nach Aſſiſi und ſchließlich wieder in ſeine Vaterſtadt verlegte. In die ſechziger Jahre fällt auch eine Reiſe nach Spanien.

Es iſt nicht ganz leicht, die Eigenart des Meiſters hiſtoriſch feſtzuſtellen, da namentlich in Genua bei dem Mangel verläſſiger Unterlagen das Bild deſſelben ein unklares geworden iſt. Die ſicherſte Baſis geben die Mailänder Bauten, welche Vaſari kurz aufzählt.

Es iſt da zunächſt der Palazzo Marino (etwa 1558—1560)[1]), der Sitz eines reichen Kaufmannes und ſeit 1552 Senators und Herzoges von Terranuova, zu nennen. Die Mittel des Bauherrn, die einſt freie Lage und mächtige Ausdehnung des Baugrundes gaben Aleſſi Gelegenheit zur vollen Entfaltung ſeiner Kunſt und ſo zeigt dieſe ſich denn in ihrer reichen Formenfülle und edlen Durchbildung. Der Palaſt iſt dreigeſchoſſig und gegen Piazza di S. Fedele 15 Achſen breit, übertrifft alſo an räumlicher Ausdehnung alle Genueſer Bauten, und gruppirt ſich um zwei Höfe, zwiſchen welchen der große Hauptſaal liegt. Die Treppen ſind unbedeutend, die ganze Anlage leidet darunter, daß der Architekt angewieſen war, altes Mauerwerk bei dem Neubau zu benutzen. Das Erdgeſchoß der Façade iſt von einem unverkröpften Triglyphengeſims bekrönt, welches toskaniſche Halbſäulen tragen. Nur vor dem, ſeitlich vom Mittel angebrachten Rundbogenportal finden ſich gekuppelte Säulenpaare unter einem Balkon. Die Fenſter ſind eingefaßt von einer joniſchen Halbſäulenſtellung, deren Schäfte durch würfelartige Quader gegliedert ſind und deſſen Geſims von mehreren ſchweren Schlußſteinen unterbrochen wird. Ein von ſeitlichen Konſolen geſtütztes Oberlicht reicht bis zum Architrav hinauf. Das erſte Obergeſchoß beleben etwas ſchwächliche, kannelirte, joniſche Pilaſter. Die verkröpften, theils ſchräg, theils im Segment gebildeten, unterbrochenen Verdachungen ruhen auf ſchlanken Hermen. Auch hier ein kleines Oberlichtfenſter und wie im Erdgeſchoß eine an Michelangelo's Biblioteca Laurentiana

---

[1]) Nach freundlichen Mittheilungen des Herrn Architekten Fr. O. Schulze in Rom, der ſelbſt nur nach Photographie zu urtheilen vermochte. Aufnahmen dieſer frühen Arbeiten des Meiſters wären ſehr erwünſcht.

[2]) Tito Vespas. Paravicini. Il Palazzo Marino, Dresden, o. D. — G. Mongeri, L'arte in Milano, Mailand 1872.

erinnernde Rückverkröpfung der Mauerfläche, um Raum für den Pilaſter zu erhalten. Darüber hohe hermenartige Stützen, als deren Endung ein Kopf zwiſchen die originellen Konſolen des wirkungsvollen Hauptgeſimſes hinauf reicht. Ein laufender Hund und ein ornamentirter Fries darüber treten zwiſchen den Stützen an Stelle des Gebälkes. Die Fenſter des Obergeſchoſſes mit geradlinigen Giebelverdachungen haben jene im Hof des römiſchen Palazzo Farnese angewendete, wenig charakteriſtiſche Ausbildung durch Gewände mit unter die Sohlbank herabhängenden Ohren. Ueber dem Hauptgeſims eine niedere durch den Mäander geſchmückte Attika. Die Wandflächen des ganzen Baues ſind leicht ruſticirt.

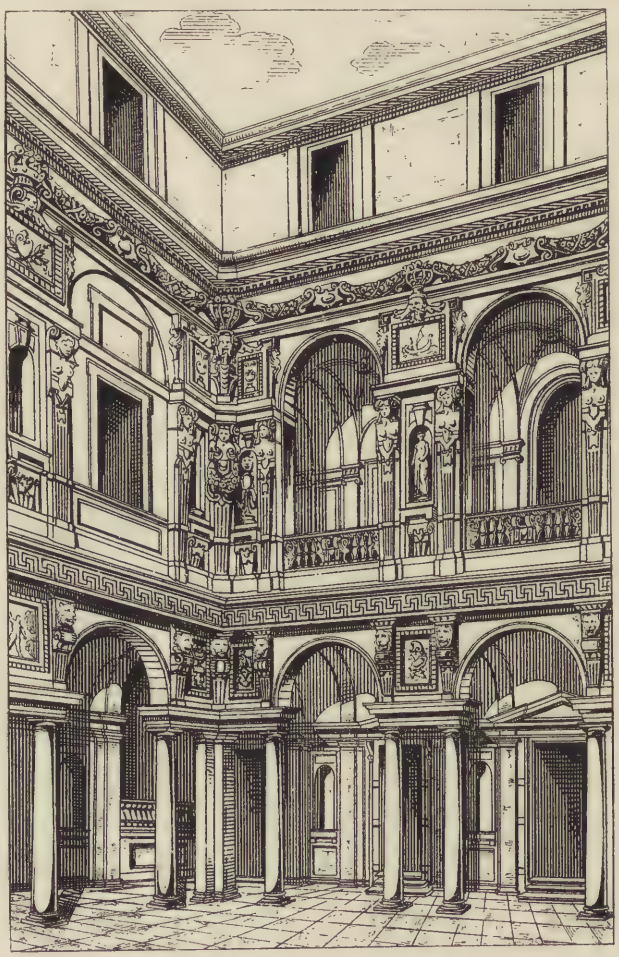


Fig. 45. Palazzo Marino zu Mailand. Hofanſicht.

Höchſt intereſſant iſt der Hallenhof (Fig. 45). Es ſtrecken ſich zwei Seitenflügel vom Hauptbau vor, welche durch die Arkaden an der vierten Seite wieder mit einander verbunden werden. Während dieſe nach der Straße nur durch eine Mauer abgeſchloſſen ſind, fügen ſich an die Umgänge der anderen Hoffronten die Zimmerreihen an. Die Hofarchitektur ſelbſt iſt höchſt originell. Im Erdgeſchoß je drei Bogenſtellungen über eleganten, gekuppelten toskaniſchen Säulen, die je durch ein des Frieſes entbehrendes Gebälkſtück verbunden ſind. Darüber kurze kräftige Konſolen, deren obere Löwenköpfe das über die

Rundbogenſtellung weit vorkragende Gurtgeſims tragen. Dieſes beſteht aus einer ſehr breiten, mit dem Mäander geſchmückten Platte und feinem Unter- und Oberglied. Zwiſchen den Konſolen finden ſich in profilirten Rahmen feine Reliefs. Das Obergeſchoß hat breite Pfeiler, die von einer ſchlanken Statuennische und je zwei ſeitlichen Hermen auf das Anmuthigſte belebt werden. An den Ecken tritt ſogar eine übermäßige Häufung des Details ein. Ueber dem wieder mit breiter Platte verſehenen Kämpfergeſims ſpannen ſich die Rundbogen der Arkaden, zwiſchen deren feiner Archivolte abermals ein Relief in lebendig ausgebildeten Rahmen angebracht iſt. Das Hauptgeſims iſt in allen Theilen ornamentirt. Die Fruchtſchnüre des Frieſes gehen von hohen Körben aus, welche, den Architrav durchſchneidend, auf jenen Rahmen ſtehen. Die Attika an dem Umgange des Obergeſchoſſes zeigt zierliche, doch willkürlich reiche Bildung. Das ſonſtige architektoniſche Detail an Thüren und Fenſtern iſt edel geformt, beſcheiden ja faſt ſchüchtern. Eine Perle der Kunſt Aleſſi's iſt die Dekoration des großen Feſtſaales des Palaſtes (Sala del conſiglio municipale), unten mit einer korinthiſchen Pilaſterordnung, darüber dem üblichen breiten Mäander-Gurt, endlich einem durch Hermen in Relietbildflächen getheilten Obergeſchoß, welches von den Verdachungen der Hauptthüre in den Achſen durchſchnitten wird. Eine breite Voute über dem ſchönen Kranzgeſims führt zu der tiefen Mittelkaſſette. Das Ornamentale iſt reich und zierlich, im Verhältniß nicht überall ganz ſicher, doch voll origineller Einfälle.

Vergleicht man das Detail des Palazzo Marino mit der Marmor-Façade der Kirche St. Maria preſſo S. Celſo (gegen 1569—1572) zu Mailand (Fig. 46), welche nach des Meiſters Tode von *Martino Bassi* vollendet wurde, ſo wird man Vaſari's Vermuthung, daß dieſelbe ein Werk Aleſſi's ſei, beſtätigt finden. Kaum dürfte ſich jedoch an einem anderen Bau des Meiſters künſtleriſche Zuſammengehörigkeit mit Vignola's Jugendzeit beſſer erkennen laſſen, als an dieſem, wenn man es mit des Letzteren Entwurf zum Umbau der Façade von S. Petronio in Bologna vergleicht. Die verwandte Aufgabe ergab faſt die gleichen Ideen, ja man kann den Mailänder Bau geradezu als eine Studie nach jenem Entwurf bezeichnen. Charakteriſtiſch ſind auch hier die ſtrenge vertikale Theilung und die beſcheidenen Dimenſionen des Details. Denn über der korinthiſchen Ordnung, deren Verhältniſſe durch den ſchon ſeit 1513 beſtehenden Arkadenvorhof bedingt waren, zieht ſich zunächſt ein mit breitem Gurt abgeſchloſſener, durch zahlreiche Konſolen gegliederter attikaartiger Bautheil, dann ein zweiter etwas höherer, von Liſenen getheilter und durch Statuennischen und Reliefplatten ver-

zierter hin, ehe über einer Baluſtrade die nächſte, abermals korinthiſche Ordnung ſich aufbaut. Zwiſchen dieſer und dem Hauptgeſims iſt wieder eine von Konſolen getragene Etage eingeſchoben, ſo daß ſechs ſtarke Horizontale die Façade gliedern, ehe dieſelbe in einem breiten Giebel ihren Abſchluß findet. Aber auch die Vertikalen ſind kräftig durch Kuppelung der Pilaſter und Halbſäulen, durch Schaffung eines bevorrechteten Achſenmotives betont, und klingen in hohen, den Giebel

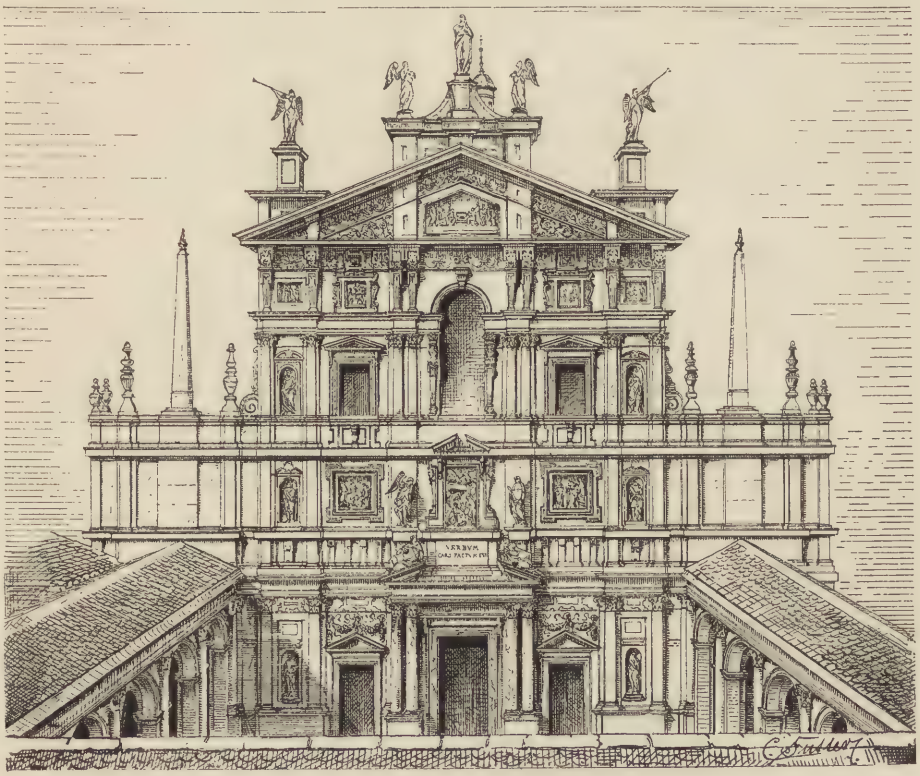


Fig. 46. St. Maria presso S. Celso zu Mailand.

durchbrechenden, ſchornſteinartigen Aufbauten nach oben aus, indem ſie als Statuen tragende Akroterien entwickelt ſind. Das oft willkürliche, ſtets aber edle und reiche Detail, die Ausbildung der Hermen zu Seiten des oberen Rundbogenfenſters, der abgebrochenen Giebel, namentlich aber die Geſimsprofile, die breiten Gurte mit ſchwachen Ober- und Untergliedern, die feinen Deckplatten, welche unmittelbar von den hermenartigen Konſolen des Obergeſchoſſes getragen und von

reichen Ornamentfrieſen begleitet werden, zeigen unverkennbar die gleiche Hand wie am Palazzo Marino. Nicht minder ſpricht die Häufung der Motive, der Mangel eines großen, vorherrſchenden Gedankens, für die Freude an der Einzelheit, die maleriſch reiche, ja unruhige Silhouette für die Hand eines ſelbſtändig empfindenden, von den gleichzeitigen Künſtlern der römiſchen Schule ſich weſentlich unterſcheidenden Meiſters.

S. Vittore al Corpo (1560—1590, durch *Martino Bassi* vollendet) wurde auch von Aleſſi erbaut. Die armſelige Façade, deren untere korinthiſche Pilaſterreihe zu einem projektirten Hallenhof — ähnlich wie in St. Maria preſſo S. Celſo — gehört, iſt wohl im 17. Jahrhundert, etwa nach dem Plane des *Giuseppe Meda* oder noch ſpäter entſtanden. Das Langhaus wurde, wohl der alten, früher an derſelben Stelle ſtehenden Baſilika entſprechend, dreiſchiffig angelegt, das Querſchiff iſt beiderſeits im Halbkreis geſchloſſen. Ueber der Vierung ruht eine Kuppel mit Laterne und ſeitlichem Oberlicht. Nach außen iſt dieſelbe noch nach lombardiſchem Brauch in dem Tambour verſteckt. Je ſechs auf wirkſamen Doppelpilaſtern ruhende Rundbogen trennen das Hauptſchiff von den Nebenſchiffen, während kannelirte korinthiſche Pilaſter das Geſims und über dieſen das Tonnengewölbe tragen.

Der ganze Bau iſt von etwas gedrückten Verhältniſſen, das Syſtem iſt einfach. Nicht ſo die dekorative Durchbildung deſſelben; namentlich ſind die Gewölbefelder gefüllt mit überreicher Stukkirung: Figuren, Rahmenwerk, Voluten, Muſcheln und Gehängen, während die Mittelflächen der großen Kaſſetten mit Bildern geſchmückt ſind, wie denn Fresken die Kuppel und ſelbſt die Pilaſter überziehen. Ueberall herrſcht reiche, üppige Pracht.

Wenn Aleſſi als einer der erſten Barockmeiſter bezeichnet wurde ſo iſt dies, nach ſeinen Mailänder Bauten zu urtheilen, nur in gewiſſer Beziehung berechtigt. Er iſt zwar ein Freund von kräftig ausgebildeten, reichen Details, es lebt in ihm eine immer zu neuem Schmucke, ja ſelbſt zu übervollen Formen drängende Phantaſie, aber er bleibt in ſeinen Hauptmotiven maßvoll, ja ſelbſt unſicher. Und hierin unterſcheidet er ſich prinzipiell von der römiſchen Schule des Vignola, welche ja gerade in der gewaltigen Maſſenkompoſition und in der Korrektheit das Weſen der höchſten Kunſtentfaltung ſah und der Kompoſition neuen Details nur nebenſächliche Aufmerkſamkeit zuwendete.

Viel ſchwieriger iſt die Beſtimmung der Werke Aleſſi's in Bologna, welche aber zumeiſt um des Umſtandes willen intereſſiren, daß ſich hier die dem Serlio nahe verwandten Anfänge des Meiſters zeigen. Er war am Palazzo del Comune unter Papſt Julius III., alſo gegen 1550, beſchäftigt und errichtete das Hauptportal gegen Piazzo Vittorio Ema-

nuele: zunächst wohl nur das untere Geschoß, einen einfachen Rundbogen mit einer auf Postamenten ruhenden gekuppelten toskanischen Säulenordnung und zierlichem Triglyphengebälk. Das wesentlich nüchtenere jonische Obergeschoß, welches die Nische mit dem 1580 errichteten Broncedenkmal des Papstes Gregor XIII. umrahmt, gehört wohl erst der Schule des *Tibaldi* an. Dagegen sind die beiden graziösen Erdgeschoßfenster an der Façade und die Architektur im ersten Hofe, namentlich das schöne Thor dem Hauptportal gegenüber, vom Jahre 1547, wohl zweifellos wie schon erwähnt von der Hand des älteren Meisters.

Aber auch die Casa Amorini (via Castiglione, 1545—1551) scheint diesem oder einem unmittelbar in seiner Nähe aufgeblühtem Talente anzugehören, eines der reizvollsten Werke der Bologneser Renaissance, primitiv in seinen Einzelheiten, voll entzückender Frische, das Werk eines reichen, mit Jugendfeuer sich ausgebenden Gemüthes. Im Portikus herrschen noch die Ideen der Frührenaissance. Die Fenster des Hauptgeschosses sind den für Vignola charakteristischen nachgebildet, ein kräftiges Gesims schließt über einem Mezzanin mit weit ausladendem Sparrengesims den Bau oben ab. Das bescheiden um einen zierlichen, später erweiterten Hof gruppirte Innere ist voll reizender dekorativer Einzelheiten. Die Ausbildung der Thüren, der Treppe, des Vestibüls mit ungezählten kleinen Reliefs, Kartuschen, Linienverzierungen etc. gehört nicht zu dem künstlerisch Vollendetsten, aber zu dem Ansprechendsten der ganzen Periode.

Derselben Richtung schließt sich eine größere Anzahl Bologneser Bauten an. So die hinteren Thüren in der Halle des Palazzo Boncampagni (1538—1548), die sich wesentlich von der Architektur des Portales und des Hofes unterscheiden und den letzten Jahren der Bauzeit oder späterer Ergänzung angehören dürften, so ferner die Architektur im Vestibül des Palazzo Legnani, später Pizzardi, jetzt Banca Nazionale, dessen beide Höfe der Frührenaissance und weitere Ausbauten dem 18. Jahrhundert und der neuesten Zeit angehören. Aehnlich einige bescheidenere Häuser, z. B. Via Castiglione No. 23, 24 und 25, letzteres Casa Spada, ein Bau der später durch *F. Tadolini* umgeändert wurde. Daß nicht alle diese Werke von Alessi selbst, sondern durch eine von ihm beeinflußte Schule errichtet worden, beweist am besten das Collegio di Spagna (1565), in welchem sich älterer Einfluß des Formigine mit der neueren Kunstweise in origineller Weise mischen.

Vasari nennt auch in Genua[1]) eine Anzahl von Werken Alessi's,

---

[1]) Vergleiche P. P. Rubens, Palazzi di Genova, Antwerpen 1622; dasselbe Werk auch unter dem Titel: Palazzi antichi di Genova, Antwerpen 1672. — Der 2. Band hiezu:

welche jedoch zum Theil, als dem reinen Nutzbau angehörig, uns hier nicht zu beſchäftigen haben. Es ſei nur kurz der Hafen erwähnt, ſpeciell das Thor, welches zum Molo vecchio führt, deſſen eine Seite, nach Burckhardt, „bramantiſch einfach“, während die andere conſequent und abſichtlich „barock“ behandelt iſt. Bedeutungsvoller iſt die Anlage der Strada nuova, welche etwa ſeit 1550 begann, einer der früheſten großen Straßendurchbrüche, welche von entſchieden künſtleriſchen Tendenzen geleitet wurden, wenn gleich Verkehrsfragen die erſte Veranlaſſung gegeben haben mögen. Ihre Geradlinigkeit und relative Breite ſteht im Gegenſatz zu den bekannten Regeln Alberti's, iſt aber bei ihrer Kürze durchaus berechtigt.

Die künſtleriſche Beurtheilung der Genueſiſchen Bauten kam bei der geringen Präciſion der Angaben Vaſari's dadurch ins Schwanken, daß man, einer Tradition folgend, allgemein die Kirche St. Maria di Carignano für den Hauptbau Aleſſi's erklärte. Dieſes als eine Nachbildung von Michelangelo's Entwurf zu St. Peter und um ſeiner herrlichen die Stadt beherrſchenden Lage willen berühmte Werk muß jedoch meines Erachtens einer weit ſpäteren Zeit zugewieſen werden. Die Annahme, daß er von Aleſſi ſei, beruht wenigſtens keineswegs auf ſicheren Nachweiſen. Wir erfahren zwar, daß 1552 der Grundſtein gelegt ſei, doch iſt es höchſt unwahrſcheinlich, daß der Bau zu jener Zeit nennenswerth gefördert wurde. Wenigſtens iſt in Stadtanſichten [1]) aus dem Jahre 1576 der „Zaraſan“ und ein freier Platz auf demſelben deutlich, die Kirche ſelbſt aber nicht in ihren Fundamenten angegeben. Vaſari weiß trotz ſeiner ſonſtigen guten Informationen 1567 nichts von ihr, alſo zu einer Zeit, da Aleſſi ſchon Genua verlaſſen hatte. Im Jahr 1588 wurde die erſte Meſſe in der Kirche geleſen. Zudem laſſen viele Umſtände auf eine weſentlich ſpätere Zeit der Vollendung des Baues ſchließen, ſo daß vielleicht der Grundplan (Fig. 47), keineswegs aber die Ausführung und das Detail Aleſſi zugeſchrieben werden kann. Daß

Palazzi moderni di Genova, Antwerpen 1672. Die erſte Ausgabe von 1622 enthält jene Aufnahmen, welche allem Anſcheine nach Rubens ſelbſt fertigte, als er im Winter 1607—1608 in Genua weilte. In den folgenden Auflagen, deren erſte 1663 erſchien, wurden die in der erſten Ausgabe enthaltenen Stiche unter dem Titel „Palazzi antichi“ vereint, die Sammlung jedoch erweitert durch die Palazzi moderni. Dieſer Umſtand iſt kunſtgeſchichtlich von Bedeutung. Denn er lässt vielfach Vermuthungen über das Alter der dargeſtellten Bauten zu. — Ferner: Raffaello Soprani; Vite de' pittori, scultori ed architetti Genovesi 1768. — C. G. Ratti, Vite de pittori, scultori ed architetti Genovesi, Genua 1769. — Nouvelle Description de Gênes et de ses Environs, Genua 1826 — Federigo Alizeri, Guida artistica per la città di Genova, Genua 1846. — Descrizione di Genova e del Genovesato, Genua 1846. — A. Reinhardt, Genua; aus: Palaſtarchitectur von Oberitalien und Toscana, Berlin 1882.

[1]) Georg Braun und Franz Hegenberg, Civitates orbis terrarum 1576.

man ſich nach des Meiſters Tode nicht geſcheut hat, vom erſten Entwurf abzuweichen, zeigt die Geſtaltung der am Chore unvollendet gebliebenen Bautheile. Allerdings weiſt die Grundrißbildung unmittelbar auf Michelangelo's Entwurf zu St. Peter. An die Kuppel legen ſich vier kurze Schiffarme, welche hier jedoch geradlinig geſchloſſen ſind. Dies war allem Anſcheine nach urſprünglich auch an dem jetzt halbrunden Chor der Fall. In den Ecken liegen vier relativ große Seitenkuppeln, an die ſich abermals je zwei Kapellen derart anreihen, daß der Grundriß des Baues ein Quadrat wird, aus dem nur der Hauptchor ein Weniges hervortritt. Das ſehr ſchlichte, trockene Detail, die ganze Façadenbehandlung ſteht in ſo abſolutem Gegenſatz zu den notoriſch von Aleſſi ſtammenden, ſtets formenreichen und plaſtiſch empfundenen Entwürfen, daß es ganz unthunlich erſcheint, ihm den Aufbau der Kirche zuzuweiſen. Denn dieſer gehört, ſoweit er nicht überhaupt aus dem 18. Jahrhundert ſtammt, unverkennbar einem Künſtler aus der Umgebung des *Tibaldi* an.

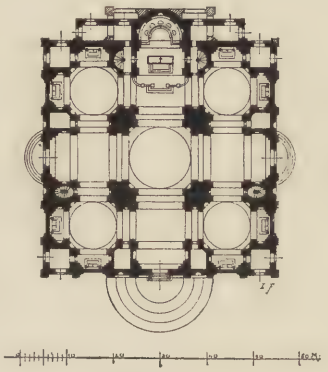


Fig. 47.
St. Maria di Carignano zu Genua, Grundriss.

Dieſe Annahme wird zum mindeſten nicht widerlegt durch den einzigen durch Vaſari nachgewieſenen Kirchenbau Aleſſi's in Genua, die Kuppel und den Chor des Domes S. Lorenzo (1567). Auf die Grundgeſtaltung hatte er keinen Einfluß, es handelte ſich nur um eine Neudekoration eines ernſten gothiſchen Baues. Die Vierungsecken wurden je von zwei langgeſtreckten, korinthiſchen, kannelirten Pilaſtern eingefaßt, gleiche umrahmen die halbkreisförmige Apſis. Ueber dem Hauptgeſimſe erhebt ſich eine hohe Attika, welche das reich ſtukkirte Tonnengewölbe trägt. Alle Formen ſind den Mailändiſchen entſprechend, aber ſehr geſtreckt und den gothiſchen Verhältniſſen nur mühſam angepaßt. Freier iſt die ſchlichte achteckige Kuppel. Die Wanddekorationen fügte ein halbes Jahrhundert ſpäter *Rocco Pennone* hinzu.

Aleſſi ſchuf ſich in Genua ſelbſt erſt die Bedingungen für den wichtigſten Theil ſeiner Gebäude, die ſchon erwähnte Strada nuova. Er baute die Mehrzahl ſeiner Häuſer mithin in einem ganz neuen und noch nicht zu ſehr beengten Stadttheile. Dies gab ihm die Füglichkeit, ſich räumlich auszudehnen. Dennoch verlangte der fürſtliche Haushalt der genueſer Kaufherren die völlige Ausnutzung des Terrains, welches entweder von der ſteilen Bergwand abgegraben oder durch Terraſſenbau gewonnen werden mußte. Aber die Gleichzeitigkeit mehrerer Auf-

gaben bot Veranlaſſung zu planmäßiger Gruppirung. (Fig. 48.) Aleſſi legte die ſich gegenüberſtehenden Veſtibüle in eine Achſe und ſchuf ſo von Hof zu Hof intereſſante Durchblicke. Das glückliche Klima ermöglicht einen lebendigen freien Verkehr, die Straße wurde zur gemeinſamen Promenade. Das iſt ſie heute, da Tauſende ſich durch die Hauptader der Stadt drängen, wie viel mehr früher, da die Vorſtadt um Via nuoviſſima und Via Balbi noch nicht beſtand und auf dem prächtigen Pflaſter die Großen der Stadt abgeſondert wanderten, während im Hafen und Stadtinnern der laute Verkehr ſich drängte. So ergab ſich ein Bild reichen, bürgerlich-vornehmen Lebens, das noch nach 50 Jahren den Sohn der nordiſchen Rivalin Genua's, den Antwerpener Maler Peter Paul Rubens zu den eingehendſten architektoniſchen Studien entzückte. Sein Werk bietet denn auch den feſteſten Anhalt bei der Beſtimmung der Paläſte, die ſich hier in prächtiger Folge an einander reihen.

In geſchloſſener Wohnhausarchitektur erſcheint zunächſt Palazzo Pallavicini, ſpäter Carrega, jetzt Cataldi[1]), als ein zweifellos dem Aleſſi zuzuſchreibendes Werk, welches jedoch bald darauf von *Giovanni Battista Castello* umgebaut wurde. Der Grundriß iſt ſehr einfach. (Fig. 48). Zwei Querwände theilen das oblonge, ſieben Fenſter breite Rechteck, ſo daß neben dem dreifenſtrigen Mitteltrakt zwei Flügel für die Wohnräume liegen. In der Achſe befindet ſich vorn das räumlich beſcheidene Veſtibül, hinten der größere Saal, dazwiſchen durch drei offene Arkaden vom Veſtibül getrennt, die von der Mittelarkade nach beiden Seiten anſteigende Doppeltreppe. Die Wölbungen im Veſtibül ſind auf das reizvollſte im Sinne Pierin del Vaga's geſchmückt, voll köſtlichen, nur ſelten barocke Anklänge zeigenden Stukkdetails. Die Wände gliedern zierlich durchgeführte Marmorpilaſter mit kleinen Gebälkſtücken, über den Thüren ſtehen Büſten. Prachtvoll iſt auch die Loggia, ein durch drei Fenſter gegen die Straße ſich öffnender Raum des oberen Geſchoſſes, der durch korinthiſche Pilaſter und darüber durch — von Caſtello ſtammende — Hermen getheilt, auf das reichſte ſtukkirt, mit einem Tonnengewölbe überdeckt wurde, und in dem Goldtone farbigſter Fresken und der wohlthuenden Abwägung des Architektoniſchen zu dem Maleriſchen, wie der Dimenſionen zu einander die angenehmſte Wirkung ausübt. Die Façade iſt leider bei dem Umbau in ihrer Harmonie geſtört worden, indem ihr Caſtello ein ſehr unruhiges drittes Geſchoß zufügte. Doch blieben die Untergeſchoße faſt ganz intakt. Die Parterrepfeiler ſind durch Ruſtikapilaſter verſtärkt,

[1]) Bei Rubens a. a. O. bezeichnet als Palazzo A.

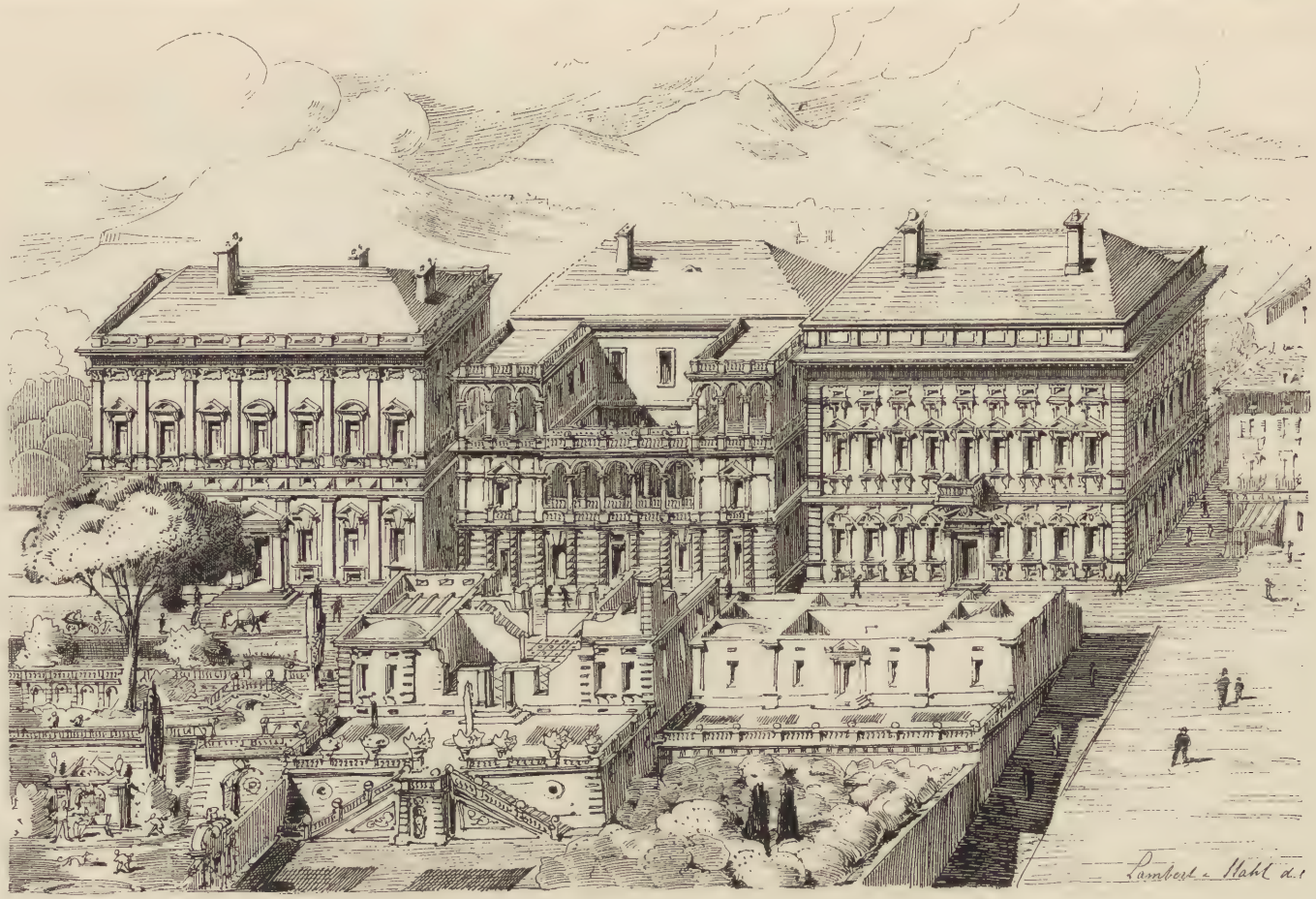


Fig. 48. Strada nuova zu Genua, Anfichten und perſpektiviſche Schnitte nach P. P. Rubens.

zwiſchen denen die überaus edel gebildeten Haupt- und darüber zierliche Mezzaninfenſter angebracht ſind. Sie ſowohl, wie das in Marmor gebildete toskaniſche Pilaſterportal mit kräftigen Konſolen ſtatt der Triglyphen, wohlgeformtem Giebel und zierlichen, in die Ordnung eingeſtellten Gewände, zeigen gewiſſe für den Meiſter charakteriſtiſche Eigenheiten: ſo das energiſche Ueberragen der Platte der Geſimſe über die zart gebildeten Unterglieder, eine Vorliebe für gradlinige Detailformen, z. B. an den Stützen unter der Sohlbank, an den ſtatt des Akanthusblattes mit einer Art Lamberquin geſchmückten, ſchon barock gezeichneten Konſolen, ferner an den Halbbaluſtern zwiſchen den Ohren der Mezzaninfenſter und der breit und kräftig ausgebildeten, wirkungsvollen Platte des Gurtgeſimſes. Das Obergeſchoß iſt durch kannelirte, joniſche Pilaſter getheilt, welche einſt ein ſchönes Konſolenhauptgeſims trugen. Die Fenſter entſprechen faſt genau denjenigen des Untergeſchoſſes, ſtehen jedoch, ähnlich wie am Palazzo Marino, je in einer Art kleinem Riſalit, ſo daß die Pilaſter in eine ſchmale Rücklage eingeſtellt erſcheinen. Der Balkon vor den Mittelfenſtern gehört nicht zu Aleſſi's urſprünglicher Anlage, die ſich durch monumentale Ruhe von dem an Detail überreichen, durch die lebhafte Färbung noch bewegter erſcheinenden Bau Caſtello's günſtig auszeichnete. Doch zeigt ſich ſchon hier, wie bei den meiſten Werken Aleſſi's, eine gewiſſe Furcht vor glatten Flächen, eine Engſtellung der Achſen und ein dekorativer Reichthum, der dem Werke leicht gefährlich werden kann. Gegen die Seeſeite ſchloß ſich einſt eine Terraſſe mit Gartenanlage an den Palaſt.

Gegenüber dem Palazzo Cataldi liegt der Palazzo Spinola [1]), deſſen erſte Anlage wohl Aleſſi angehört, der jedoch ſichtlich in ſpäterer Zeit vielfach verändert wurde. Die alte wohl nur gemalte Façade (s. Fig. 48), mit breiten toskaniſchen Pilaſtern, Fenſtern mit ruſticirten Verdachungen im Erdgeſchoß, den Mezzaninfenſtern im breit ausgebildeten Fries, überſchlanken korinthiſchen Pilaſtern im hohen Oberſtock iſt jetzt einer neuen, gleichfalls gemalten gewichen. Sie gehörte namentlich in Folge der übermäßig geſteigerten Höhenverhältniſſe der Innenräume bei relativ geringer Grundfläche zu den mindeſtglücklichen Schöpfungen des Meiſters. Intereſſant iſt dagegen die Grundrißanlage (Fig. 49): das quadratiſche Veſtibül mit ſeinen zarten Pilaſtern und kräftigen, conſolenartig wirkenden toskaniſchen Kapitälen, auf denen das überaus reizvoll ſtukkirte und gemalte Gewölbe ruht, abermals Caſtello's Werk; zu dem durch Blendarkaden in zwei Geſchoſſen und dazwiſchen einem breiten Fries für den Mezzanin belebten Hofe führt eine offene toskaniſche Loggia.

[1]) Bei Rubens: F.

Links nimmt der Flügel zu Seiten derſelben die ſtattliche Treppe auf. Der alte Hof war quadratiſch und ſchloß gegen die in der Höhe des erſten Geſchoſſes anſetzende Berglehne mit einer Mauer ab, in der ſich die einfache Brunnennische befand. Erſt das 17. Jahrhundert verlängerte den Hof von drei zu ſieben Achſen und gab ihm den höchſt wirkungsvollen Abſchluß durch eine reiche und maleriſche Brunnenanlage.

Gleichfalls an Strada nuova ſteht ein anderer Palazzo Spinola, jetzt Giorgio Doria[1]), welcher in noch ſtärkerem Grade als die Genannten durch ſpätere Umbauten verändert wurde, gleich dieſem aber höchſt wahrſcheinlich dem Aleſſi angehört. In der Grundrißanlage zeigen ſich zuerſt die vollen Reize Aleſſiſcher Kunſt, wenngleich dieſelbe dadurch, daß an zwei Seiten der einſt ringsum von einer dreiachſigen toskaniſchen Säulenarkade umgebene Hof vermauert worden iſt, weſentlich beeinträchtigt wurde. Gegen das ſchönräumige, um einige Stufen tiefer gelegene Veſtibül öffnen ſich wieder drei Arkadenſtellungen, die in den Pilaſtern des erſteren eine entſprechende Fortbildung, und zwar in den Schmalſeiten in einer Art Palladiomotiv, finden. Die Treppe ſetzt ſeitlich in der Hofachſe an und führt zu der in der Höhe des Berggartens befindlichen Loggia des Obergeſchoſſes. Dieſes beherbergt nach der Straße zu den ſehr ſtattlichen, mächtig hohen Saal. Während im Veſtibül und Hof das Detail ächt Aleſſiſch iſt — man ſehe die kleinen, bloß aus Architrav und Platte gebildeten Gebälkſtücke über den toskaniſchen Säulen — iſt an der Façade nur die alte Fenſtereintheilung nach einem im 17. Jahrhundert erfolgten Umbau geblieben. Die Ecken nahmen Ortſteine ein, an die ſich dicht heran nach Venetianer Art, die erſten der fünf Fenſterſyſteme legten. Die Architektur der letzteren beſtand aus enggeſtellten Quaderungen im Erdgeſchoß und toskaniſchen, kannelirten Pilaſtern im oberen Stockwerk; drei Fenſter bildeten in der Achſe des Baues eine Gruppe. Das Portal mit gequaderten toskaniſchen Säulen und Gebälk und ſchwerem Volutengiebel

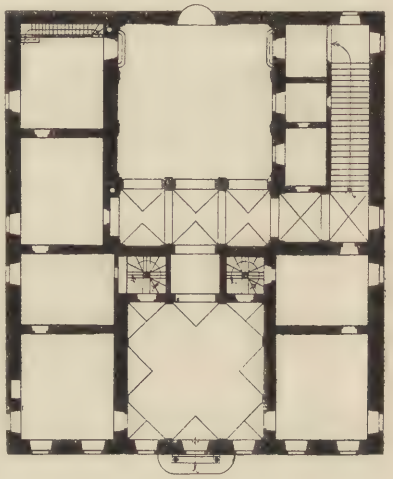


Fig. 49. Palazzo Spinola zu Genua. Urſprünglicher Grundriss.

[1]) Bei Rubens: I. Vaſari ſagt, Aleſſi habe für zwei Dogen Paläſte gebaut: Luca Spinola wird 1551, Simone Spinola 1567, ein Lercaro 1563 und ein Giustiniani 1569 zum Dogen ernannt.

hatte noch je zwei Zwiſchenfenſter zur Seite, während ſonſt die breiten Pfeiler einfach und ziemlich nüchtern in Putz ruſticirt waren.

Ein ächt Aleſſiſcher Bau iſt ferner Palazzo Pallavicini, jetzt Cambiaſo [1]) (Fig. 50), der ſich namentlich durch ſeine gute Erhaltung auszeichnet. In der Hofanlage nähert er ſich dem Palazzo Giorgio Doria, nur ſind an den Ecken der Arkaden Pfeiler angebracht und iſt das Terrain ſo beſchränkt, daß die Tiefe des Hofes nur zwei Arkaden beträgt und an der Terraſſenmauer nur eine Blendarchitektur angebracht werden konnte. Die Bildung der toskaniſchen Säulen hat noch etwas Schweres. Zwiſchen die Hofarkaden und das quadratiſche Veſtibül legen ſich noch drei auf Pfeilern ruhende Bogenſtellungen, von deren mittlerer aus die Treppe ſeitlich aufſteigt. Es entfaltete ſich hier zuerſt jener Reiz der maleriſch reichen Durchblicke von Raum zu Raum, der ſpäter die Genueſiſchen Palaſtbauten vor allen anderen Italiens in ſo berückender Weiſe auszeichnen ſollte. Die Façade, ganz in Marmor ausgeführt, gehört zu den charakteriſtiſchſten Schöpfungen des Meiſters.

Das Parterre iſt durch ruſticirte Pfeiler getheilt, zwiſchen denen die Fenſter mit ihren abgebrochenen, theils runden, theils geradlinigen Giebeln ſtehen; darüber in gewohnter Geſtaltung das Oberlicht; die Gurte breit und wirkungsvoll, durch einen Mäander belebt. Dem Obergeſchoſſe fehlen die ſonſt verwendeten Pilaſter, ſo daß die ſieben Fenſter mit ihren breiten, durch ein verziertes Band unter einander vereinten Verdachungen und den hohen, zum Gurt der Mezzaninfenſter reichenden, gradlinigen Stützen darüber, die Vertikaltheilung in den ſchlicht gequaderten Mauerflächen bilden. Das Schönſte am Bau aber, den edelſten antiken Vorbildern nachgebildet, iſt das Hauptgeſims. Das Portal ähnelt demjenigen vom Palazzo Cataldi, obgleich die Triglyphen in gewohnter Weiſe und der Giebel abgebrochen ausgeführt ſind. Ueber demſelben kragt ein Balkon vor. Für das Studium Aleſſiſcher Details iſt dieſer Bau beſonders intereſſant: reich und doch beſcheiden, noch ganz durchweht vom Geiſt der frühen Renaiſſance, ja ſogar noch etwas eckig und ungelenk in den Formen, wenn ſchon fortgeſchritten in der Wahl der Motive, das Werk eines fein empfindenden, doch nicht mächtig in's Große ſchaffenden Künſtlers.

Neben dieſen geſchloſſenen Wohnhäuſern ſchuf Aleſſi — und hierin war er beſonders glücklich — eine Anzahl palaſtartiger Villen von freierer Geſtaltung. Eine derſelben befindet ſich ſogar an der damals noch ländlicheren Strada nuova, der Palazzo Lercari, ſpäter Parodi, jetzt Kaſino (1567—1584) [2]) (Fig. 48). Dieſer zeichnet ſich vor allen Stadt-

[1]) Bei Rubens: „Auguſtino Palauicino". [2]) Bei Rubens: K.

paläſten dadurch aus, daß das Wohnhaus ſich hinter einem aus fünf Arkaden an jeder Seite gebildeten, ſchönen Säulenhofe erhebt. Die Flügel desſelben erſtrecken ſich hinter den Umgängen bis an die Straße und bilden hier dreigeſchoſſige Pavillons, deren oberſte Bekrönungen einſt als entzückend freie Rundbogenarkaden durchgebildet waren. Ebenſolche verbinden die Pavillons im Mittelgeſchoß, während das Parterre nach außen durch dekorative Ruſtikapfeiler gegliedert wird. Die ungeſchickten Hermen, welche jetzt das Portal einfaſſen, ſtammen nicht aus Aleſſi's Zeit. Im Hofe ſind die Obergeſchoßwände ſchlicht gehalten und für Malerei berechnet. Der Haupttrakt beherbergt über dem Veſtibül zwei mächtige Säle und hinter denſelben eine ſtattliche zweiarmige Treppe, deren Podeſte und oberer, ſaalartiger Austritt köſtliche, wenn auch einer ſpäteren Zeit angehörige Schöpfungen der in Genua ſo außerordentlich reichen dekorativen Malerei und Plaſtik beherbergen.

Fig. 50. Palazzo Cambiaſo zu Genua. Façadenſyſtem.

Dieſelbe Grundform, jedoch in unvergleichlich glücklicherer Durchführung, zeigte die Villa Grimaldi, jetzt Sauli (Borgo S. Vincenzo, ſeit 1853 umgebaut),[1]) von welcher auch Vaſari berichtet (Fig. 51). Wieder finden wir hier Arkaden an den drei Hoffeiten vor dem Hauptbau, doch ſind diesmal gekuppelte toskaniſche Säulen angeordnet, über deren gemeinſamen Gebälk ſich ein rechtwinkliches Oberlicht öffnet, während je drei Rundbogen von einem Stützenpaar zum andern geſpannt ſind. Ueber den Loggien ein offener Altan, nur an den vorderen Ecken zwei von gekuppelten joniſchen Pilaſtern eingefaßte Pavillons. Die Straßenfaçade zeigt eine dekorative, an Florentiner Vorbilder erinnernde Ruſtikaarchitektur. Köſtlich iſt vor Allem die Hoffaçade der Villa ſelbſt, die das Arkadenmotiv des Hofes in zwei Geſchoſſen über einander als Blende, in den drei Mittelachſen des Obergeſchoſſes aber als prächtig freie Loggia aufnimmt und dadurch dem Ganzen einen heiteren Feſtglanz, unvergleichliche Anmuth verleiht, Schönheiten, wie ſie gleich ergreifend der Meiſter ſelbſt kaum je wieder geſchaffen hat. Die Rückfaçade mit gekuppelten toskaniſchen und darüber korinthiſchen Pilaſtern, ſchön durchgeführten Geſimſen und Blendarkaden im Parterre ſchließt ſich einem alsbald zu ſchildernden weiteren Typus der Villen Aleſſi's an. Im Inneren nehmen Saal und Loggia zu faſt gleichen Theilen den ganzen Mittelbau ein, ſeitlich nur beſcheidenen Raum für Zimmer und Treppen übrig laſſend. Das Veſtibül des Parterre entſpricht der Loggia nicht ganz an Größe.

Der vornehmen Abgeſchloſſenheit dieſer Villen ſteht die offene Größe anderer wirkungsvoll gegenüber. Zu dieſen gehört in erſter Linie die Villa Pallavicini (genannt delle Peſchiere; Salite S. Bartolommeo)[2]). Der Grundriß verläßt die ſonſt übliche einfach rechteckige Form, indem ſich in Verlängerung der ſchmalen Flügeln zu Seiten des vom vorderen Saal und der hinteren Loggia eingenommenen Mitteltraktes noch kurze Bauten fügen. Im Erdgeſchoß findet ſich im Mittelbau ein quadratiſches Vorhaus und Loggien an beiden Achſen. Die Hauptfaçade theilt ſich durch eine mittlere Rücklage. Beide Geſchoſſe ſind durch Pilaſter, glatte joniſche und kannelirte korinthiſche, gegliedert. In der Rücklage befinden ſich zwiſchen denſelben unten Arkaden, oben Fenſter ohne Gewände, doch mit Oberlichtern; an den Flanken unten je eine große Niſche, oben je ein Rundbogenfenſter und zur Seite desſelben wieder jene Fenſter und Oberlichter, mithin eine Art Palladioſyſtem. Das ſchöne Hauptgeſims und eine ſpäter aufgebaute prächtige, durchbrochene Baluſtrade ſchließen den Bau wirkungsvoll

[1]) Bei Rubens: H. [2]) Bei Rubens: E.

nach oben ab. Die Villa ſteht iſolirt an ſteiler Berglehne, Terraſſen heben ſie empor und geſtatten die Anlage eines prächtigen Grottenbaues vor der Front, welcher das Motiv der Façadentheilung bei toskaniſcher Ordnung wiederholt. Breite Rampen mit Baluſtraden führen ſeitlich auf die Höhe der Terraſſe.

Formal höher ſteht noch die Villa Imperiali, jetzt Scaffi in S. Pier d'Arena. Das Erdgeſchoß gliedern hier kräftige, unkannelirte, toskaniſche Halbſäulen über denen, die ſchlichten Fenſter mit ihren Mez-

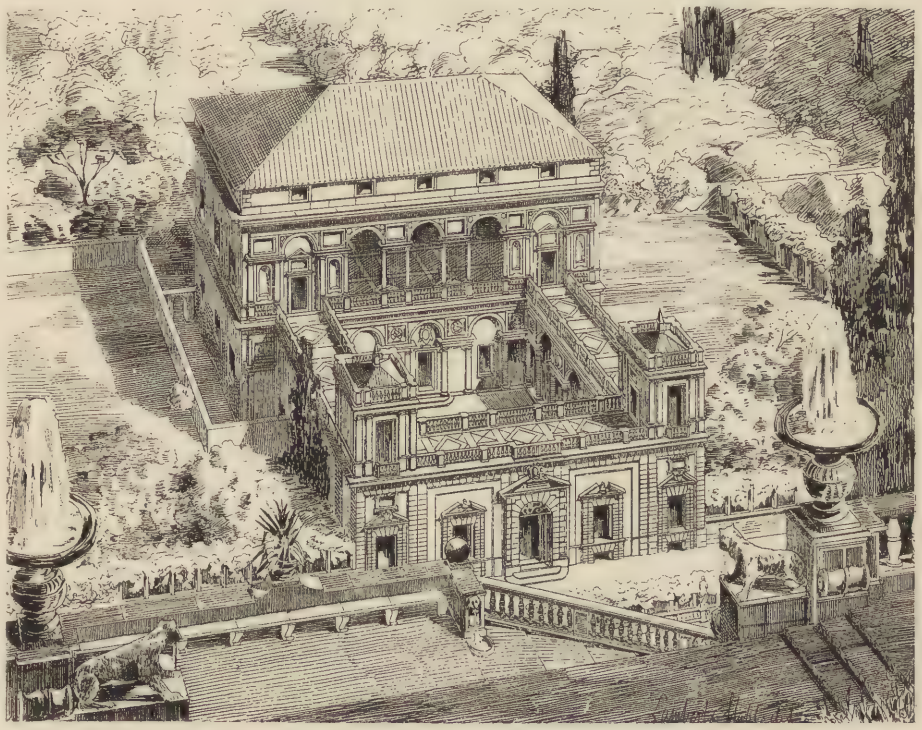


Fig. 51. Villa Sauli bei Genua.

zaninoberlichtern umfaſſend, ſich ein ſchönes reiches Gurtgeſims hinzieht. Am Obergeſchoß, welches kannelirte, korinthiſche Pilaſter theilen, treten in dem etwas zurückliegenden, einem Balkon Raum gebenden Mittelriſalit, an Stelle der ſonſt ähnlich wie im Erdgeſchoß gebildeten Fenſter, Rundbogenarkaden. Ein köſtliches, reich ſtukkirtes Hauptgeſims, mit kleinen Kartuſchen zwiſchen Akanthusranken im Frieſe, zu vieren gekuppelten, eleganten Konſolen bekrönt den Bau. Die großartige Gartenanlage, welche ſich hinter demſelben die Berglehne hinauf

erſtreckt, dürfte eines der früheſten Werke ſo hoch entwickelten Naturſinnes ſein. Denn hier faßt die ordnende Hand zuerſt die umliegende Landſchaft in feſte, auf die Villa in Bezug tretende Linien und vereint ſo die Berghöhe und das tiefblaue Meer zu einem von Menſchengeiſt durchdrungenen Bilde. Den alten Ziergarten, jenes Produkt der Vorliebe für ſeltene Pflanzen und künſtliche Geſtaltungen, der mehr dem Sinn für Raritäten, als dem modernen Naturempfinden entſprungen ſchien, erweiterte Aleſſi hier zu einem hohen Kunſtwerk, das, beſtimmt der Architektur zu dienen, von derſelben die Grundgedanken des linearen Aufbaues entlehnte. Aber nicht die Kunſt der Baumſcheere, nicht der Zwang iſt es, der dem Garten ſeine monumentale Form giebt: Aleſſi ließ der Pflanze ihr ſchönes Recht ſich in regelloſen Maſſen breit und üppig zu entfalten. Vielmehr wirkt der große Zug der Linien, der, dem Terrain ſich anlehnend, dieſes ſich unterwirft und, indem er den gegebenen Bedingungen folgt, dieſe um ſeinetwillen geſchaffen erſcheinen läßt. Alle ſpätere Gartenbaukunſt hängt von Aleſſi ab, der hier ſein charakteriſtiſches Talent in höchſter Kraft entfaltete, jene Kunſt, in der Vielheit der Formen doch eine Einheit der Idee zu ſchaffen.

Das architektoniſche Syſtem der Villa Scaſſi wiederholt ſich bei verwandten Bauten unſeres Meiſters. So hat die Villa Giuſtiniani, jetzt Cambiaſo (S. Francesco d'Albaro)[1] faſt dieſelben Grundzüge des im Detail etwas weniger reichen Aufriſſes, namentlich in den hier einfenſtrigen Seitenriſaliten, dafür jedoch im Erdgeſchoß eine über Freitreppen zugängige, offene, prachtvolle Loggia und darüber die übliche Fenſteranordnung; an der Rückſeite im Obergeſchoſſe dagegen eine hinter die Seitenflügel zurücktretende Loggia über gekuppelten, joniſchen Säulen. Beide Anlagen, obgleich durchaus verſchieden in ihrem dekorativen Schmucke, ſind gleichwerthig hinſichtlich der Schönheit der Raumkompoſition, welche durch Niſchenanbauten, zierliche Belebung der Wandflächen und reiche Stukkirung der Kaſſettendecken noch in ihrer Wirkung geſteigert wird. Auch der gewaltige, 12,60 Meter hohe Saal des Mittelbaues iſt noch völlig erhalten.

Was an dem Palazzo de' Mari ſeit einem an der Wende des 17. Jahrhunderts vorgenommenen Umbau noch alt ſich erhielt, iſt ſchwer zu entſcheiden; wohl ſicher Theile des auf beſcheidener Grundfläche maleriſch ausgeſtatteten Hofes. Wenn ſich meine Vermuthung, daß uns ſeine alte Geſtalt bei Rubens im „Palazzo Tomaſo Pallavicino" erhalten ſei, beſtätigen ſollte — auf Grund genauer Aufmeſſungen wäre der

[1] Bei Rubens: B.

Beweis leicht zu erbringen — ſo erſcheint derſelbe für Aleſſi's Hand zu trocken, vielmehr als das Werk eines ſeiner Schüler.

Einem ſolchen und bei der ſchönen, dem Municipio verwandten Dispoſition von Veſtibül, Zwiſchenhalle und Hof, einem der bedeutenderen, gehört noch der Palazzo Grimaldi, ſpäter Brignole Sale, jetzt Deferrari (1565—1569) an. In der Façade miſchen ſich große Schönheiten des Details und maßvolle Kompoſition mit namentlich im Obergeſchoß auftretenden barocken Einzelheiten, ſo daß auf ſpätere Veränderungen der urſprünglichen Idee geſchloſſen werden muß. Das Portal, welches ziemlich ſyſtemlos der Façade nachträglich angefügt wurde, iſt eine reizvolle Arbeit aus ſpäterer Zeit.

Es wird wohl ſchwerlich gelingen, mit Sicherheit alle jene Bauten im Straßengewirr Alt-Genua's feſtzuſtellen, welche von Aleſſi ſtammen. Als vielen gemeinſam darf das ſtreng, ja oft etwas trocken gezeichnete Marmorportal toskaniſcher Ordnung gelten, welches durch einen reichen Triglyphenfries und bekrönende, meiſt zu Seiten eines Wappens oder einer Trophäe ſitzende Figuren abgeſchloſſen wird. Vielfach tritt an Stelle der Architektur eine glänzende Façadenmalerei, wie ſie ſchon an älteren Paläſten geübt worden war, die jedoch nun ihre Motive mehr aus der Architektur entlehnt. Da hier techniſche Schwierigkeiten der naturaliſtiſchem Spiele zugeneigten Phantaſie keine Hinderniſſe mehr entgegenſtellten, war es unvermeidlich, daß ſich im Werke des Pinſels eine freiere Behandlung des Details, ein kühneres, maleriſches Verkröpfen der Säulen, reicherer Schmuck mit theils ſtatuariſchen, theils realiſtiſchen Figuren einſtellte, daß vom rein tektoniſchen Aufbau zu den Mitteln der Feſtdekoration übergegangen, der herbe Ernſt der architektoniſchen Linien durch die weicheren überſchneidenden Formen von menſchlichen Figuren, Blumengehängen etc. gemildert wurde. Noch in *Giovanni Angelo Montorsoli's* († 1563) köſtlichem Palazzo Andrea Doria (nach 1529) oder in dem Palazzo Antonio Doria, jetzt Präfektur (um 1540, erſt ſpäter durch *Calvi* bemalt) einem der glänzendſten Werke der voraleſſi'ſchen Zeit, oder in dem verwandten Haus Piazza Embriaci 5 mit hübſchem Veſtibül und maleriſch koncipirter Treppe, oder ferner dem aus Umbau einer gothiſchen Anlage entſtandenen Haus Via S. Bernardo 6 iſt von ſolchen Freiheiten nichts zu merken. Ja in den Innendekorationen der Paläſte Aleſſi's, in den herrlichen Grotesken der Gewölbzwickel, wie ſie Caſtello ſchuf, der ſich, wie wir ſehen werden, auch als Baumeiſter hervorthat, hält ſich die lebhaft wirkende Phantaſie noch ſtets im Rahmen der Architektonik, wenngleich die Strenge Rafaelischer Auffaſſung, die klaſſiſche Schönlinigkeit des Details nicht mehr wie in Pierin del Vaga's köſtlichen Deckendekorationen des Palazzo Andrea Doria ein-

gehalten wird. Aber ſchon der kräftig geſunde *Luca Cambiaso* (1527 bis 1580) und mehr noch der keck die damals neuen Wege eines energiſchen Realismus ſchreitende *Lazzaro Calvi* (1502—1605) u. A. trachteten in der Façadenmalerei aus der Geſetzmäßigkeit heraus zu rein individuellen, bildartigen Schöpfungen der Dekorationsmalerei fortzuſchreiten. So verdrängten ſie die plaſtiſche Architektur mehr und mehr von den Häuſerfronten und wurden die Veranlaſſung zu jenem faſt allen architektoniſchen Details baren Bauſyſtem, das, wie wir ſehen werden, in Bartolomeo Bianco ſeinen vollendeten Ausdruck fand.

Klar zeigt ſich die Eigenart Aleſſi's an dem reich detaillirten Hauſe Piazza Sauli 4 und am Palazzo Saluzzo, jetzt Ferro, Piazza Giuſtiniani, deſſen nur je zwei Achſen breiter Arkadenhof von der Treppe an zwei Seiten umfaßt wird, ſo daß auf engem Terrain ſich noch Raum für ein Veſtibül und reizende Durchblicke aus demſelben nach der ſpäter mit einer heiteren Barockſtukkirung umkleideten Brunnenniſche ergeben. Die Façade iſt in der Barockzeit gemalt worden. Aehnlich, doch durch Umbau eines gothiſchen Gebäudes entſtanden, iſt das elegant durchgeführte Handelsgericht, Via S. Bernardo 19, an dem namentlich die zierliche Treppenhalle des Beſuches würdig iſt. In den benachbarten Stadttheilen drängen ſich verwandte Bauten, wenngleich meiſt der unmittelbar folgenden Periode, ſo der an Piazza Giuſtiniani 6, der das Motiv für das Veſtibül des genueſer Königspalaſtes — ſeitliche Mezzaninfenſter im Innern — hergab, die ſtattliche Façade Vico dei Notari. An Palazzo Ferro erinnert derjenige (Palazzo Cruce?) an Piazza Demarini, deſſen ſchöne und einfache Hofarchitektur mit höchſt maleriſcher Treppe leider vielfach zerſtört iſt, deſſen Portal in der Barockzeit umgeändert wurde, der aber durch ſeine klare Dispoſition auf ſchwierigem Terrain den Architekten heute noch erfreut. Das Portal des Palazzo Grimaldi, jetzt Lomellino (1562) in der Via S. Luca gehört gleichfalls hierher. Burckhardt nennt noch den Palazzo de' Amicis, früher Grillo (Piazza delle Vigne) als einen dem Aleſſi zuzuſchreibenden Bau, während Alizeri denſelben dem Caſtello zuweiſt.

Der Aufzählung dieſer Bauten ſei noch die des Palazzo Doria, ſpäter Coccapani, jetzt Invrea (Piazza Invrea) zugefügt, eines jener herrlichen Werke, die dem Wanderer auf ſeinen Wegen durch das Gewühl Alt-Genua's plötzlich gegenübertreten. Das Architektoniſche bildet hier allerdings nur den Rahmen der großartigen Façadenmalerei. Es äußert ſich in dem ſtreng gezeichneten Portal toskaniſcher Ordnung, in dem köſtlich reich durchgeführten Konſolenhauptgeſims und dem eleganten Gurt. Die Malerei bildet das Parterre zu Quadern, gliedert

die Obergeschosse durch mächtige gekuppelte Halbsäulen, vor denen bunt behandelte Figuren auf Postamenten stehen. Bogenstellungen, einfach edle Verdachungen über den Fenstern, namentlich aber der tief gestimmte Goldton der Freskenmalerei, Alles dies wirkt zu einem köstlichen Bilde zusammen, dessen Glanz selbst durch die Zerstörung hindurch noch erfrischend leuchtet. Das Vestibül und die Treppe sind raumbeschränkt und einfach gegliedert, jedoch ausgezeichnet durch reizvolle Fresken.

Aehnlich reich gemalt bei einfachster Architektur ist das Hôtel d'Italie. Hier zeigt sich in der Façadenmalerei so recht die Freude an überschwänglichem Luxus: grüne Marmorsäulen mit goldigen Kapitälen, Bronceornamenten, Festons aus Waffen und Rüstungen, perspektivisch angeordnete Hallen, Durchblicke auf Statuennischen mengen sich zu einem glänzenden Bilde architektonischen Wollens.

Von Alessi's Bauthätigkeit in Assisi, wo er die von Vignola begonnene Kirche St. Maria degli Angeli vollendete, ist an selbständigen Werken nicht viel Bedeutendes erhalten. Der Dom S. Rufino erinnert an S. Vittore al Corpo in Mailand: Ein ziemlich trockenes, von toskanischen Pilastern gegliedertes dreischiffiges Langhaus und in der vollen Breite desselben eine achteckige, nur mäßig erleuchtete Kuppel, an die das gestreckte Chor sich anlegt. Gehört die Loggia bei St. Maria degli Angeli wirklich dem Alessi an, so finden wir hier an ihm die Beobachtung neu bestätigt, daß greise Künstler gerne auf ihre Anfangsideen zurückgreifen, denn dieselbe nähert sich durch die Anlage der oberen Arkadenreihe mit ihrer doppelten Anzahl von Säulen den Bauten Triachini's.

Wir hören noch, daß Alessi für die Façade des Gesù zu Rom einen Entwurf geschaffen habe, der jedoch als zu reich zurückgewiesen wurde. Wohl mochte seine Kunst dort nicht verstanden werden, wo man sich an die schlichteren Formen Vignola's und Porta's gewöhnt hatte.

Die Wirksamkeit der Schüler Alessi's konnte nicht spurlos für die Entwicklung der Genuesischen Architektur vorübergehen, wenngleich kein einziger einheimischer Meister dort nachzuweisen ist. Bei dem bereits erwähnten Mangel zuverlässiger Nachrichten über die Baugeschichte der Stadt muß die Kritik der Bauten als einziges, wenngleich wenig zuverlässiges Hilfsmittel für die Bestimmung der verschiedenen Werke gelten.

Als Zeitgenosse und als Gehilfe des tonangebenden Architekten erscheint *Giovanni Battista Castello* genannt *il Bergamasco* († 1576) von

dem wir ſicher nur wiſſen, daß er in Gemeinſchaft mit dem Florentiner *Montorsoli* den Umbau der Kirche S. Matteo (um 1560) geleitet habe. Von ihm iſt die zierliche Stukkbekleidung der Decke, welche *Luca Cambiaso* ausmalte. Das Beachtenswerthe an derſelben iſt die rein dekorative Auffaſſung, die beſcheidene Behandlung des Architektoniſchen, das geſchickte Einfügen figuralen Schmuckes in das leicht bewegte und phantaſiereich behandelte Ornament. Dieſe Dekoration und verwandte Ausſchmückungen wohl zweifellos Aleſſi'ſcher Bauten haben die Veranlaſſung gegeben, daß man eine Anzahl von Profanbauten Genua's dem Caſtello zuſchreibt, in welchen ſich die Hand eines um des Ausdrucks des architektoniſchen Weſens der Bauglieder wenig beſorgten, ſeine Aufgabe rein formal behandelnden, zu barocken Ausſchweifungen durch ſein glänzendes Formentalent leicht verleitenden Künſtlers geltend macht.

Unter dieſen ſind die charakteriſtiſchſten der Palazzo Centurione, ſpäter Raggio, jetzt Podeſtà und der Palazzo Imperiali. Der erſtere (Fig. 52) ſteht in der Strada nuova und dürfte gleichzeitig mit den Aleſſiſchen Bauten oder kurz nach ihnen entſtanden ſein. Sein Grundriß unterſcheidet ſich von dem des Palazzo Spinola faſt nur durch das ovale Veſtibül, hinter welchem auch hier die Treppen und weiterhin eine gegen den Hof ſich öffnende Loggia liegt. Im 18. Jahrhundert wurde auch hier der Hof gegen die Berglehne zu erweitert und von *Domenico Parodi* ein überaus maleriſcher barocker Brunnen angelegt, der gemeinſam mit der wohl gleichfalls ſpäteren Dekoration des Veſtibüles jetzt dem Bau die charakteriſtiſchen Reize giebt. Höchſt bemerkenswerth iſt die Façade, an der nur das Marmorportal aus neuerer Zeit ſtammt; ſie erhebt ſich in drei Haupt- und darüber zwei Nebengeſchoſſen, iſt durch zwei Gurte getheilt und von einem wenig glücklichen Hauptgeſims abgeſchloſſen. Die fünf Fenſter jedes Stockwerkes wurden mit ſchlichten Gewänden umgeben, die Mauerflächen aber mit einem heiteren Spiel von Stukkornamenten, von Hermen, Trophäen, Blumengehängen, Bandwerk und Kameen, wie bei einer Feſtdekoration, überzogen, welche zwar durch einige Liſenen und Horizontalſtreifen, und nur angedeutete Ruſticirung in ein leichtes architektoniſches Princip eingeordnet wurden, doch ein durchaus ſelbſtändiges, von tektoniſchen Funktionen freies Daſein führen. So wird zwar ein erfriſchend lebendiger, doch keineswegs ein im höheren Sinne befriedigender Eindruck erzeugt.

Nicht minder reich, jedoch weſentlich ſtrenger in noch ganz unter Aleſſi'ſchem Einfluß ſtehender Formengebung iſt der dekorative Schmuck des Palazzo Imperiali (1560) (Fig. 53). Das Parterre iſt ruſticirt und bis auf das toskaniſche Marmorportal ſchlicht behandelt. Um ſo

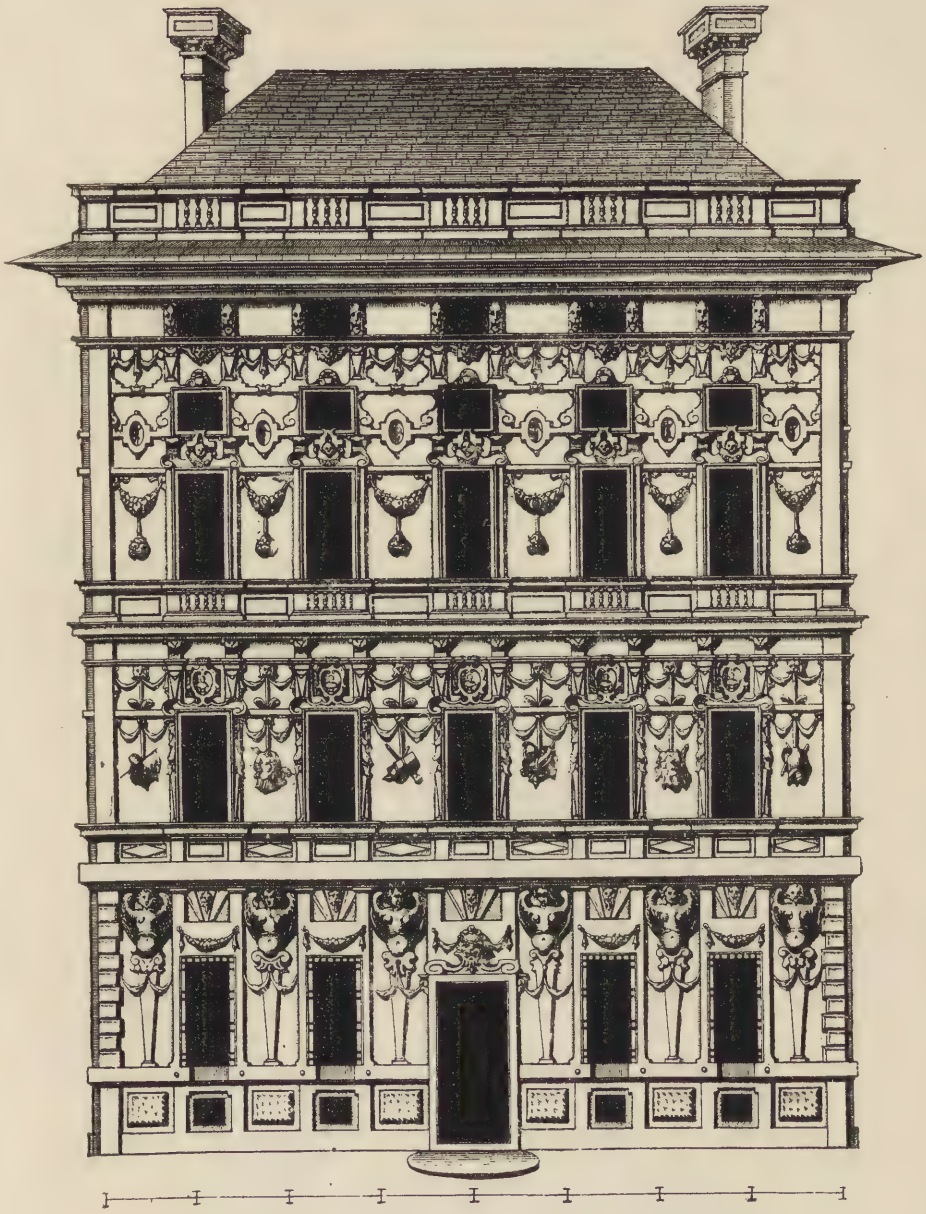


Fig. 52. Palazzo Podeſtà zu Genua. Urſprüngliche Façade.

reicher wurden die beiden Obergeſchoſſe und das zwiſchen ihnen liegende Halbgeſchoß ſtukkirt. Auch hier dienen die Gewände und Geſimſe nur als Rüſtung für den zum Theil mit höchſter Feinheit durchgebildeten

Schmuck. Der Fries unter den Fenſterverdachungen biegt ſich zur Volute um, welche ſeitlich geſtellte Hermen tragen, Rahmenwerk, Putten, Fruchtſchnüren beleben die Pfeiler. Die Hausecke wird durch Wappen, unter dem Kranzgeſims durch ein in eine Konſole endende Männergeſtalt betont. Die Gliederungen ſind zart, noch an die großen Vorbilder Rafael's und Pierin del Vaga's erinnernd, die wenigen übrig bleibenden Flächen noch zum Ueberfluß mit Fresken bedeckt. An Stelle eines ſtrengen Aufbaues tritt bei der engen Lage und dem mangelnden Ueberblick über die Geſamtfaçade nicht mit Unrecht ein der Innendekoration entlehnter Formenreichthum. Höchſt beachtenswerth iſt die Grundrißentwicklung. Das mit dem köſtlichſten Freskenſchmuck auf dem von Kappen getragenen Spiegelgewölbe gezierte Veſtibül iſt durch toskaniſche Pilaſter gegliedert und öffnet ſich an der Langſeite mit vier Arkaden gegen den ringsum in zwei Geſchoſſen von Arkaden umgebenen, engen Säulenhof, in deſſen Hintergrund ſich zwei Statuennıſchen befinden. Die Treppe, ſeitlich angelegt und durch aufſteigende, baluſterartig geformte Säulen getragen, erhöht den maleriſchen Reiz des Durchblickes, der mit zu den originellſten in Genua gehört.

Verwandt dem erſtgenannten Bau war früher der Doppel-Palazzo Adorno, der einſt für die Familien Saluzzo und Adorno gemeinſam errichtet und, wie es nach Rubens ſcheint, für maleriſchen Façadenſchmuck berechnet wurde. Die beiden Portale mit ruſticirten toskaniſchen Pilaſtern und großen Schlußſteinen, die wenigen, aber einfachen Gurte, das köſtliche, durch Malerei bereicherte Hauptgeſims laſſen eine feine, dem Caſtello ſicher naheſtehende Hand erkennen. Minder glücklich war der alte Wandſchmuck mit ſehr ſchlanken Pilaſtern, einer Ueberfülle von Kartuſchenwerk, unerfreulich geſtreckten Verhältniſſen und willkürlicher Maſſenvertheilung.

Dagegen zeigt ſich Caſtello wieder in ſeiner vollen Anmuth in der Innendekoration des Palazzo Cataldi Carega, namentlich in dem im 17. Jahrhundert zwar reſtaurirten, in den Haupttheilen jedoch wohlerhaltenen oberen Veſtibül, welches in Anlage und Durchbildung des Details ſeine Abhängigkeit von Aleſſi, aber eine Steigerung von deſſen Neigung zu bewegter Linienführung und Häufung der Motive darthut.

Als Mailänder Schüler Aleſſi's ſind nur zwei Architekten zu nennen.

Zunächſt *Vincenzo Seregni*. Obgleich dieſer anfänglich in Konkurrenz mit dem großen Meiſter trat und drei uns erhaltene an S. Pe-

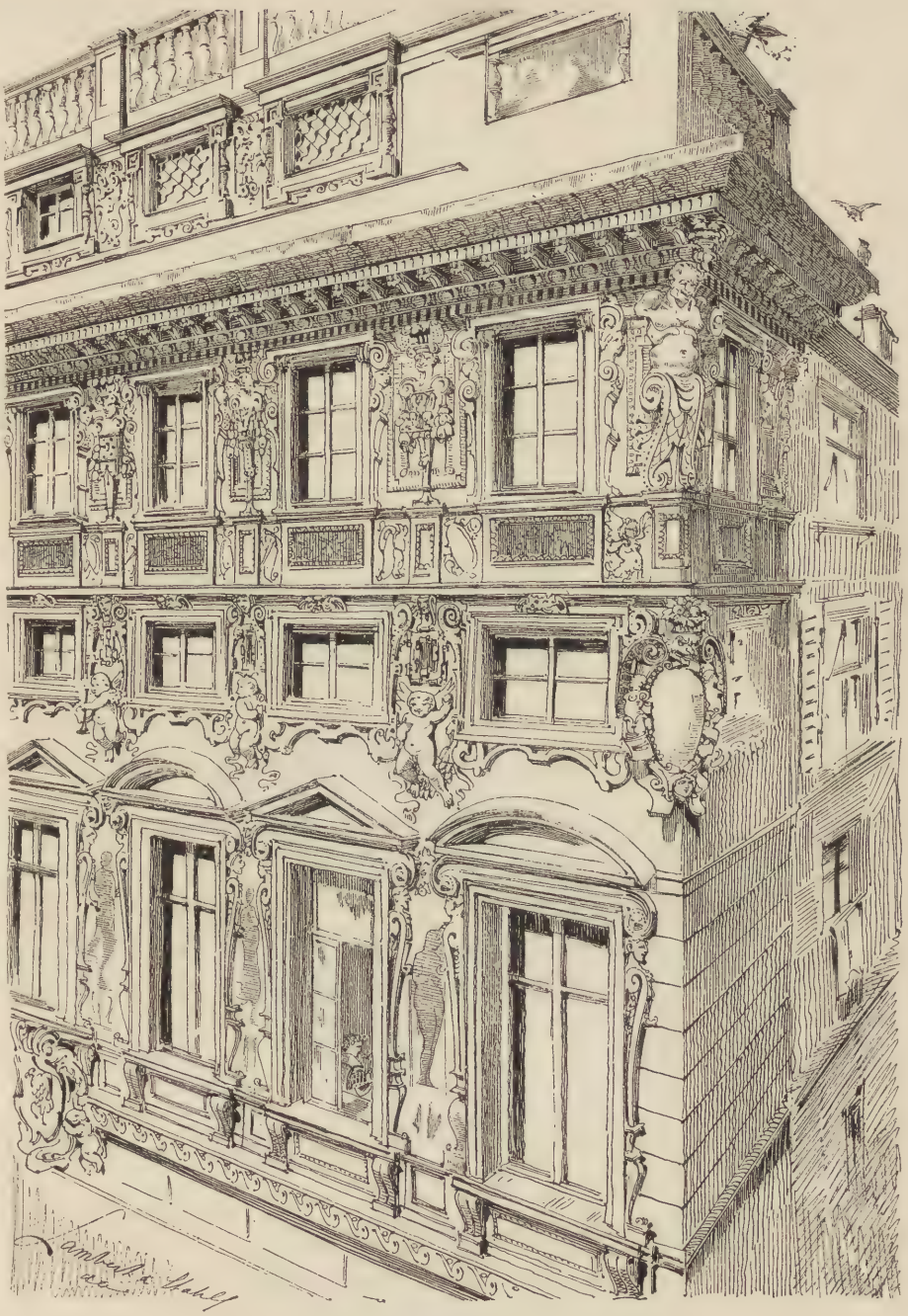


Fig. 53. Palazzo Imperiali zu Genua. Façadendetail.

tronio in Bologna anknüpfende Projekte für S. Vittore zu Mailand fertigte, welche uns H. Strack [1]) wiedergab, erkennen wir doch an ſeinem Hauptwerk, dem zierlichen Palazzo dei Giureconſulti, die Anregung aus dem Hof des Palazzo Marino: eine ähnliche Anordnung mit gekuppelten Säulen und reliefgeſchmückten Zwickeln im Erdgeſchoß, darüber hermenartige joniſche Pilaſter als Gliederung der ruſticirten Wand, zierlich ausgebildete Fenſter, überall der anmuthige Formenreichthum des älteren Meiſters. Aehnlich, doch erſt 1605 entſtanden, mithin wohl das Werk eines Späteren iſt der Hof des Palazzo di Giuſtizia. Man ſchreibt Seregni noch die Kirchen S. Paolo und S. Tomaſo zu. Erſtere mit einer intereſſanten, überaus reichen, ſtark bewegten Façade, leichten Verſuchen zu Belebung der Seitenanſichten durch angeſetzte Halbſäulen und manchen anderen Merkmalen der Zeit nach Pellegrino Tibaldi, ſcheint eher aus den Jahren um 1600, als aus Aleſſi's Zeiten zu entſtammen.

Weiter wird *Martino Bassi* genannt, von welchem ſelbſtändige Werke, außer der feſtungsartigen Porta romana (1598), meines Wiſſens nicht nachweisbar ſind.

Dagegen finden ſich in den von Mailand abhängigen Städten einzelne Werke, die an Aleſſi mahnen. So in Parma, wo das Jeſuitenkollegium, jetzt Univerſität, direkt als von ſeiner Hand geſchaffen bezeichnet wird. Doch fand ich in demſelben nichts, was dieſe Annahme rechtfertigt, der Bau gehört vielmehr einem Meiſter der Bologneſer Schule des beginnenden 17. Jahrhunderts, etwa *Giov. Batt. Magnani,* an. Um ſo charakteriſtiſcher in der Kompoſition, wenngleich mit florentiniſchen Anklängen im Detail, iſt für Aleſſi's Schule die prächtige Façade von S. Giovanni Evangeliſta (1604) von *Simeone Moschino,* wohl einem Nachkommen des Simeone da Settignano und von deſſen Sohn *Francesco Moschino* († zu Piſa) 1578, ein im Sinne von St. Maria preſſo S. Celſo mit ſeltenem Geſchick durch rein dekorative Elemente geſchmückter, ebenſo reich als harmoniſch gegliederter Bau, eine der lebendigſten aber auch weltlichſten Fronten jener Zeit. Dieſelbe iſt zwar unten durch vier toskaniſche, oben durch zwei joniſche Pilaſter und durch verkröpfte Geſimſe in zwei Ordnungen getheilt, ohne daß dieſe Anſpruch darauf erheben, ſie auch künſtleriſch zu beherrſchen. Denn ſie iſt ganz bedeckt von ſcheitrechten und kreisrunden Fenſtern, Thüren von verſchiedenen

[1]) Central- und Kuppelkirchen in Italien, Berlin 1882.

Größen, freiſtehenden und in Niſchen geſtellten Statuen, Relieftafeln etc. Es iſt für denjenigen, der ſich von der Strenge tektoniſcher Forderungen beim Genuß barocker Werke zu emanzipiren weiß, eine künſtleriſche Freude, den Architekten in ſeiner dem Reliefbildhauer entlehnten Kompoſitionstechnik zu beobachten. Denn dieſer fragt nicht nach der innern Nothwendigkeit der architektoniſchen Glieder, ſondern gruppirt ſie nach den Grundſätzen ornamentaler Kunſt, mit der Abſicht, daß die Maſſen, das Licht, der Schatten gut vertheilt werden und die einzelnen Motive gefällig in einander ſpielen. Daher kam es auch, daß ein für ſein Ideal nothwendig zu ſtreng wirkender geſchloſſener Giebel über dem Obergeſchoß fehlt und an deſſen Stelle zur Belebung der Silhouette abgebrochene Anſätze, dazwiſchen aber liegende Konſolen angebracht wurden, welch letztere in rundem Reliefmedaillon ein Wappen frei über den First emporhalten. Weil aber dieſes mit den runden Fenſtern über den kleinen Seitenthüren „im Muſter ſpielt“, wie der Deſſinateur ſagen würde, mußte es gleich jenen dunkel gehalten, alſo ſchwarz geſtrichen werden.

Derſelben Künſtlerhand mag der ſchöne, in beiden Stockwerken toskaniſche Doppel-Säulenhof des Palazzo Terasconi (1604) angehören, eines leider ſtark verfallenen Baues mit feinen, zierlichen Gliederungen, Reſten alter Bemalung, prächtiger ovalen, um eine Spindel aus acht toskaniſchen Säulen ſich drehenden Treppe, deſſen Façade leider nicht vollendet wurde; ferner das im Detail an florentiniſchen Reminiscenzen reiche Ospicio della Maternita, gleichfalls mit zierlicher Hofanlage und räumlich luxuriöſer Treppe. Auch an der prachtvollen Holzdecke von S. Sepolcro, vielleicht der wirkungsvollſten, die je geſchaffen, könnte Moſchino Antheil haben.

Beſonders intereſſant geſtaltet ſich die Schule Aleſſi's in Cremona, das ſeit 1322 unter Mailands Botmäßigkeit ſich befand, doch wegen der Nähe auch von Mantua Anregungen erhielt. Man erinnert ſich der eigenthümlichen Säule vor dem Hauſe von Giulio Romano's Hauptſchüler *Bertani*. Die Vergleichung dieſer mit derjenigen des Portales von S. Pietro al Po zu Cremona läßt keinen Zweifel darüber, daß Bertani bei dem Bau die Hand im Spiel hatte, obgleich der Kanonikus *Colombino Ripari* (1549—1570) als der Meiſter deſſelben gilt. Die vermittelnden Perſönlichkeiten zwiſchen beiden dürften die Campi geweſen ſein. Während von den Söhnen des Galeazzo Campi Antonio (geb. vor 1536, † nach 1591), Vincenzo (geb. vor 1532, † 1591) und deren Vetter Bernardino (geb. 1522, † nach 1590) wohl nur als Maler thätig waren, ſtudirte *Giulio Campi* (geb. zu Cremona 1500, † 1572) unter Giulio Romano Architektur und

Plaſtik (1522). Leider ſind mir nur wenig hiſtoriſche Nachrichten über ſeine bauliche Thätigkeit bekannt. Man ſchreibt ihm zunächſt die kleine Kirche St. Margherita (nach 1546) zu, von der Burckhardt ſagt, daß die von gleicher Hand ſtammenden Fresken den Einfluß des römiſchen Manierismus zeigen, daß aber gleichwohl das Gebäude als völlig aus einem Guß entſtandenes Ganzes jener Zeit, welche unmittelbar auf die goldene folgte, ſehenswerth ſei.

S. Pietro iſt ein lateiniſches Kreuz mit dreiſchiffigem Langhaus, an das ſich noch je eine Kapellenreihe anſetzt, mit flacher Kuppel, kurzen Querſchiffen, im Halbkreis geſchloſſenem Chor. Die Gewölbe ſind durch Gurte getheilt, im Langhaus iſt jedes zweite System mit tiefen Stichkappen verſehen. An den rechtwinklichen Pfeilern befinden ſich korinthiſche, kannelirte Pilaſter auf hohen Poſtamenten, in den Arkadenzwickeln ſchwere Gypsfiguren, alle Theile des Baues überziehen Freskomalereien, in welchen imitirte Stuckfiguren und Architekturtheile mit figürlichen Darſtellungen wechſeln. Die Façade unten mit lang geſtreckten joniſchen Pilaſtern, darüber mit einem kleinen korinthiſchen Geſchoß, Anlauf, Giebel und Obelisken an den Ecken iſt ſehr ſchwächlich disponirt und gedankenlos. In all dieſem zeigt ſich keine Spur einer Anlehnung an die mantuaniſchen Exceſſe, ſondern etwas derb Provinzielles. Das Detail an jenem joniſchen Portal aber iſt von größter Feinheit und faſt klaſſiſcher Delikateſſe und unterſcheidet ſich merklich von dem Hauptbau, dem mehr eine naive Geſundheit und künſtleriſche Unbefangenheit eigen iſt. Bemerkenswerth iſt das Geſims der joniſchen Ordnung, welches ſich über den Kapellen auch an der Seitenfront hinzieht: die den Fries in ganzer Höhe durchſchneidenden dicht geſtellten Konſolen enden nach oben in einem joniſchen Kapitäl.

Dieſelbe Form wiederholt ſich mehrfach in Cremona, ſo an dem benachbarten Hauſe Via S. Pietro 1 über dem hübſchen Säulenhof, namentlich aber an dem reizvollen Palazzo Pagliari (?, nahe Piazza Roma) (Fig. 54), einem zierlichen Putzbau aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, der als verwandt mit den Mantuaner Paläſten, aber abgeklärt durch ein redliches auf künſtleriſche Vollendung, nicht auf äußeren Erfolg gerichtetes Streben wohl dem Giulio Campi angehören kann, einem Meiſter, der auch als Maler über das Vorbild des Romano hinaus an Correggio und Tizian ſich zu bilden verſuchte.

Manches an der durchaus ruſticirten Façade iſt unbeholfen, manches übertrieben, ſo der breite Brüſtungsfries mit einer etwas leeren Akanthusranke, der Mangel eines abſchließenden Gurtgeſimſes, das barocke und doch nicht kräftige Portal, die zahlreichen horizontalen Gurtungen, Dinge, die an Mantua mahnen. Dagegen ſind die luſtigen

Fenſterbekrönungen, das volle und reiche Geſims von einer belebten Grundſtimmung, die dem noch naiv empfundenen Werke vieles gemeinſam mit den Bauten Aleſſi's gibt. Vom gleichen Geiſte beſeelt iſt der Palazzo Ugolani, jetzt Dati (1580), deſſen Façade im Erdgeſchoß durch ſeine toskaniſche Pilaſteranordnung, durch ſeinen wenig glücklich von Mezzaninfenſtern durchbrochenen Triglyphengurt, darüber ſein kräftiges Hauptgeſims über einer durch zwei Geſchoſſe reichenden, etwas zarten Ordnung, ſowie durch den breiten Mäander an der Brüſtung des Hauptgeſchoſſes zwiſchen Palazzo Pagliari und S. Pietro die Mitte inne hält.

Fig. 54. Palazzo Pagliari (?) zu Cremona. Façadenſyſtem.

Der beſſere Theil des Baues iſt der Hof, obgleich verſchiedene Veränderungen ſpäter an demſelben vorgenommen worden zu ſein ſcheinen. Während die Obergeſchoſſe in derſelben Anordnung wie an der Façade blieben, erhielt das untere eine Loggia mit ziemlich weit ſtehenden gekuppelten toskaniſchen Säulen, deren Vorbild unverkennbar Aleſſi's Palazzo Marino iſt. Auch die zwar nicht edlen, aber intereſſanten Fenſterbekrönungen des Erdgeſchoſſes gehören dieſer Kunſtrichtung an, wenn gleich Aleſſi ſelbſt dergleichen geſchoppte Gliederungen ſchwerlich geſchaffen haben würde. Die Anordnung des Grundriſſes verdient beſondere Beachtung, ſelbſt wenn man von der wohl erſt aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ſtammenden Prachttreppe abſieht: Ein ſchönes

Veſtibül, dahinter eine ſehr ſtattliche Halle, zu beiden Seiten des Hofes je eine Arkade als Blende, die zweite als offene Loggia, ein einſtöckiger Portikus als Abſchluß gegen den Garten; das ganze maleriſch und doch feſt in ſich zuſammengefaßt, wenn auch im Detail Vieles, namentlich der Mäander der Brüſtung, ungeſchickt behandelt iſt. In der Praefectur findet ſich ein ähnlicher, doch weit derberer Hof. Ein verſpätetes Werk derſelben Richtung iſt noch die unfertige Façade der jetzt profanirten Kirche S. Marcellino e Pietro.

Piacenza beherbergt ein bisher noch wenig bekanntes und doch außerordentlich liebenswürdiges Werk dieſer Richtung, die Kirche S. Agoſtino (1570, Façade von 1786, jetzt Reitſtall) (Fig. 55). Der Grundriß, eine Reproduktion von S. Pietro in Mantua, bildet ein lateiniſches Kreuz von bedeutender Ausdehnung bei verhältnißmäßig geringer Breite der mit Tonnengewölben überdeckten Hauptſchiffe. Die Vierung ruht auf rechtwinkeligen Pfeilern, während längs des Langhauſes und Chores in langen Reihen gekuppelte toskaniſche Säulen ſtehen, über deren Triglyphengebälkſtücken die Arkadenbogen ſich ſpannen. Auch der öſtliche Chorabſchluß iſt auf dieſe Weiſe gebildet. Der um den Chor gelegte Umgang iſt mit kleinen Flachkuppeln überdeckt, die ſich auch im fünfſchiffigen Langhauſe wiederholen. So reich die Grundrißanlage iſt, ſo erſtreckt ſie ſich doch über eine verhältnißmäßig kleine Grundfläche. Die Einzelnheiten ſind von beſcheidenen Dimenſionen, ja die Vierung faſt zu eng, um die darüber ſitzende Kuppel wohl auszubilden. Aber um ſo koſtbarer ſind die Durchblicke, deren zwar wenig kirchlicher, aber überaus feiner Reiz durch eine reiche, langſam etwa bis 1630 fortgeſetzte Stukkirung der Flächen noch vermehrt wurde. Ueberall iſt das Detail edel und liebenswürdig.

Die Namen der Meiſter dieſer letztgenannten Bauten ſind mir nicht bekannt. Unter Herzog Vicenzo I. von Mantua (1587—1612) tritt ein Architekt *Anton Maria Viani* als in Mantua beſchäftigt auf. Er errichtete und zwar unter den Augen Peter Paul Rubens, des warmen Verehrers der Architektur des Aleſſi, die Verbindungshalle von der Reggia nach St. Barbara in derber Ruſtika, ſchuf aber auch die fein profilirte Kirche St. Urſula, eine eingeſchoſſige, durch vier Paare korinthiſche Halbſäulen gegliederte, auf beſcheidenem Raum groß komponirte Anlage, ferner den Palazzo della Favorita, ein großes, jetzt ganz verſchwundenes Landhaus vor der Porta di Cittadella, und den Bosco della Fontana, den Park der Gonzaga, 4 Kilometer vor der Stadt.

Dieſer Meiſter dürfte vielleicht auch der Schöpfer der höchſt bedeutſamen Treppe des Palazzo Ugolani in Cremona ſein, wenn ich

in der Zeitbeſtimmung nicht irre, einer der erſten Prunkbauten dieſer Art. Noch waren um 1600 ſelbſt die römiſchen Treppen entweder nur mächtige, zwiſchen zwei Mauern aufſteigende, im Tonnengewölbe überdeckte gerade Arme oder jene Nachbildungen von Vignola's Wendelſtein in Caprarola. An der Treppe des Palazzo Doria Turſi in Genua und der Brera in Mailand entfaltet ſich dieſer Bautheil zuerſt zu freierer Ausbildung. In Bologna folgte man bald und zwar hier mit beſonderer Vorliebe dem gegebenen Beiſpiel. Aber ein ſo komplicirter, ſaalartig einheitlicher Aufbau bleibt ſelbſt für dieſe ſpätere Zeit ſelten. Derſelbe durchſchneidet die ganze Haustiefe: Zu beiden Seiten im Obergeſchoß eine Loggia, in der ſeit Palazzo Marino üblich gewordenen Form der Säulenkuppelung. Zwiſchen dieſen ein mit großer Spitzfindigkeit ausgeklügeltes, aber trotzdem klares und reiches Syſtem von Treppen, welches, von einem Arm ausgehend, ſich derart verzweigt, daß es ſchließlich die Höhe des Hauptgeſchoſſes mit ſechs verſchiedenen Austritten erreicht. Ueber der Treppe ſchwebt ein Spiegelgewölbe. Das Material iſt edel, das Detail wohl barock empfunden, doch von vornehmer Einfachheit.

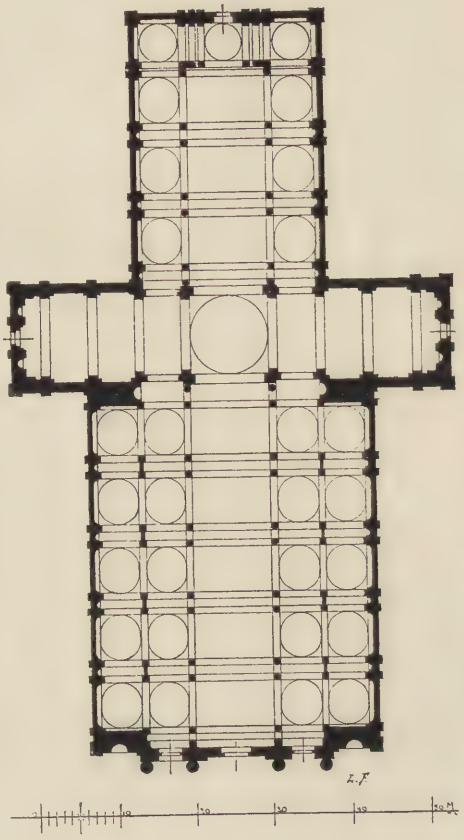
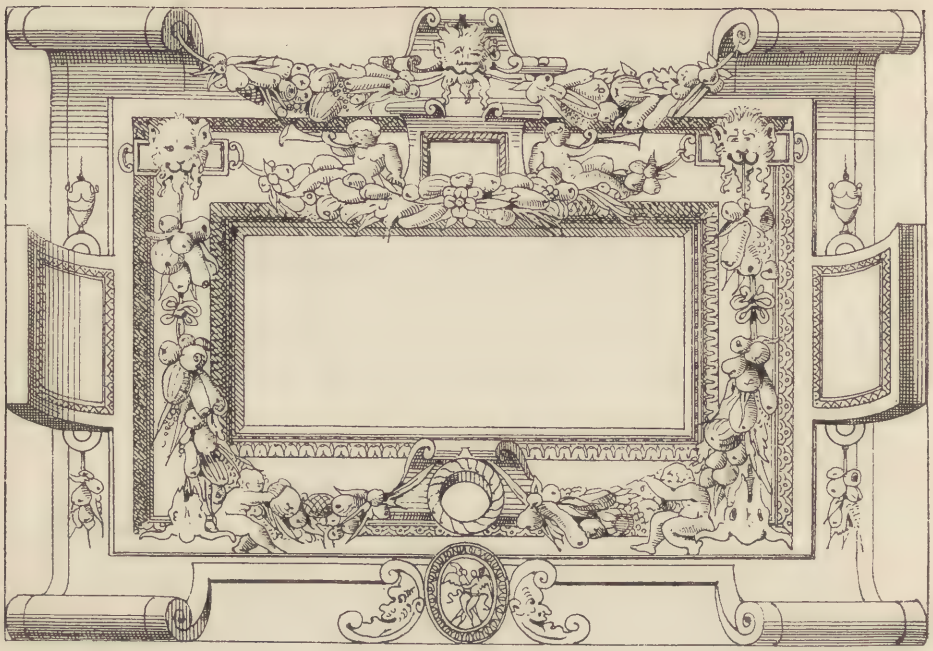


Fig. 55. S. Agoſtino zu Piacenza. Grundriss.

Aehnlich, wenn gleich nicht ganz auf gleicher Höhe ſtehend, iſt die Treppe des Palazzo Canoffa in Mantua, ein mittlerer Hauptraum mit merkwürdiger Weiſe ruſticirter Voute am Spiegelgewölbe, an drei Seiten einem von etwas mageren toskaniſchen Säulen umgebenen Umgang. Der übertriebene Reichthum an Statuen, die nach Vorbild der Bibliotheca Laurentiana gebildeten untern Stufen ſind Beweiſe des Herannahens einer Zeit, die ſtarker Reizmittel bedurfte.



VI. KAPITEL.

TIBALDI UND DER CENTRAL-KIRCHENBAU.

Die Schule des Vignola, die ſtrengere, formenreinere aber freudloſere Richtung der römiſchen Kunſt fand in Ober-Italien erſt mit dem energiſchen Auftreten der kirchlichen Reformpartei ſicheren Boden, erſt ſeit Carlo Borromeo († 1584) Erzbiſchof von Mailand geworden war, verdrängt ſie den Einfluß Aleſſi's Schritt für Schritt. Denn ſeit jener große Kirchenfürſt feſten Fuß gefaßt hatte, der ſeine Diözeſe aus tiefſter Verwilderung zum „neuen Jeruſalem“ umſchuf, der den Klerus und durch ihn die Jugend zu bilden, die Kirchenzucht wieder herzuſtellen unternahm, der unentwegt nach innerer Vertiefung und neuer Belebung des Katholicismus rang, der dabei als ein für das Schöne empfänglicher Geiſt, kühn in ſeinem Gottvertrauen, klar und feſt in ſeinem Willen nach dem Höchſten ſtrebte, der voll durchdrungen war von dem Werthe der Kunſt im Dienſt des Glaubens, von ihrem Einfluß auf die Maſſen des Volkes und ſich daher eifrig im Bauen von Kirchen und Paläſten zeigte, erſt ſeit dieſer Zeit begann Mailand wieder eine leitende Stelle im Kunſtleben Oberitaliens einzunehmen. Der Meiſter aber, deſſen ſich Borromeo mit Vorliebe bediente, war Tibaldi.

Pellegrino Tibaldi (geb. zu Bologna 1527, † daf. 1598) gehört im weſentlichen der Schule Vignola's an. Als er 1547 als Maler nach Rom kam, trat er zwar mit Michelangelo in Verbindung, aber in der Architektur hat er mit der Mehrzahl der jüngern Künſtler die ſtrengere Richtung ſeines zwanzig Jahre älteren Landsmannes vorgezogen. Seine architektoniſche Thätigkeit begann mit dem Bau des Palazzo della Sapienza (1562) zu Pavia, über welchen ich ebenſowenig zu berichten vermag wie über die von ihm reſtaurirten Thürme des Domes daſelbſt (1583) und zu Monza. In Mailand aber errichtete er St. Fedele (1569 begonnen) (Fig. 56 und 57). Der Grundriß zeigt Palladio's und Michelangelo's Einfluß vereinigt. Das Langhaus iſt einſchiffig, in den Ecken wie in der Mitte jeder Langſeite ſteht frei vor den entſprechenden Pilaſtern auf hohen Poſtamenten je eine korinthiſche Säule, auf deren vorgekröpften Gebälk die Gurten aufſitzen. Dieſer Gedanke mahnt an St. Maria degli Angeli in Rom; der Umſtand aber, daß dieſes Langhaus einen geſchloſſen komponirten Raum bildet, an den bald darauf entſtehenden Redentore in Venedig. Zwiſchen den Pilaſtern iſt nach allen Seiten ein triumphbogenartiges Architekturſyſtem eingeſtellt: ein hoher zu den Seitenaltären oder zum Chor führender Rundbogen, begleitet von zwei Pilaſtern, weiterhin je eine kleine Thüre und darüber eine Niſche. Dieſe großen Formen ſind in ſtrenger, doch nicht nüchternen Architektur gehalten und geben dem Ganzen eine freie und nobele Haltung, frei namentlich dadurch, daß die Säulen allein als Träger der Decke erſcheinen. Jen-

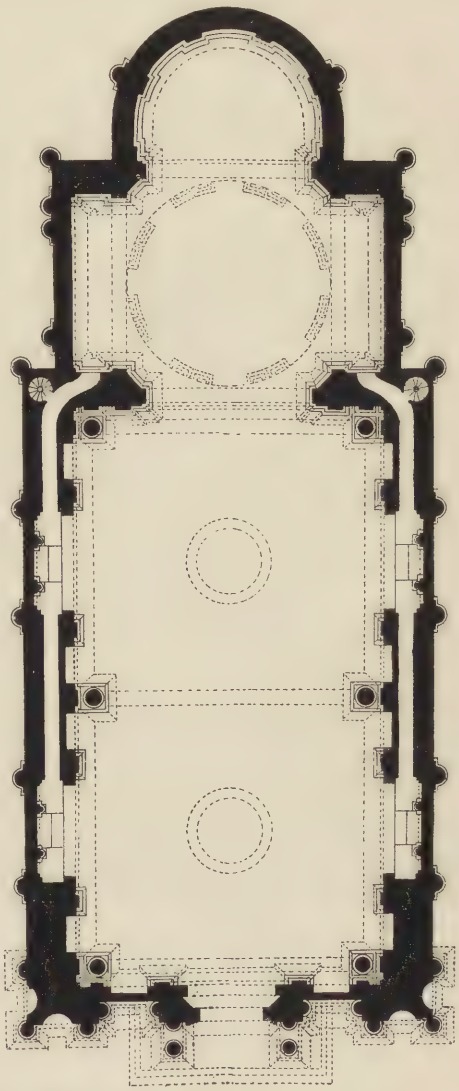


Fig. 56. S. Fedele zu Mailand. Grundriss.

ſeits des in der Achſe liegenden Triumphbogens findet ſich der quadratiſche durch Kapellen verbreiterte Kuppelraum, an den ſich eine Halbkreis-Apſis anſchließt. Die Kuppel, über kräftigem Konſolengeſims ſchwebend, mit von Liſenen gegliedertem Tambour, dürfte eine der erſten Nachbildungen derjenigen von St. Peter in Oberitalien ſein. Die Façade, von *Martino Bassi* vollendet, entbehrt des hier zu erwartenden großen Motives. Sie iſt zweigeſchoſſig, jedoch ſtark vertikal abgetheilt. Denn an den Ecken befinden ſich Vorlagen, welche von je zwei Halbſäulen begrenzt werden; zwiſchen denſelben befindet ſich ein Portal mit weit vorgekröpften Säulen und von ihnen getragenem, entſprechendem Segmentbogen.

So erhält die ganze Front etwas Unzuſammenhängendes, ſteil Aufſtrebendes, Engbrüſtiges. Die barocke Bildung des Details läßt vermuthen, daß Baſſi ſich nicht ſtreng an Tibaldi's Entwurf hielt.

Bei dem von denſelben beiden Künſtlern geleiteten Umbau der altchriſtlichen Kirche von S. Lorenzo, deren Gewölbe 1573 eingeſtürzt war, einem glücklicher Weiſe pietätvollem Werk kann man in Erinnerung an den unſäglich ſchmerzvollen Verluſt des Alten zu gerechter Würdigung nur ſchwer kommen, zumal da die künſtleriſche That der neueren Meiſter hinter dem Technischen hier zurückzuſtehen hatte. Eine unmittelbare Folge der Beſchäftigung Tibaldi's mit dem berühmten Centralbau dürfte der Entwurf der Kirche S. Sebaſtiano (1577) ſein, eines kreisrunden Kuppelraumes, welcher von acht kräftigen toskaniſchen Pilaſtern umgeben iſt; zwischen dieſen ſind Bogenſtellungen mit ſchweren Schlußſteinkonſolen angeordnet. Ueber dem Hauptgeſims befindet ſich ein Fensterhalbgeſchoß, welches durch Hermen getheilt iſt. Außen tritt die Kuppel nicht hervor, ſondern iſt der durch joniſche Pilaſter gegliederte Tambour mit einem Dach abgedeckt. Die untere Rundmauer gliedern gekuppelte, toskaniſche Säulen, während die Vermittlung zwiſchen den beiden Geſchoſſen originelle Strebebogen bilden. Kleinere Bauten Tibaldi's ſind ferner S. Protaſo ad monachos, ein rechtwinkliger Saal, und S. Raffaele, deſſen wüſte Façade man ihm allerdings nicht in die Schuhe ſchieben darf.

Bedeutender noch als S. Fedele und hinſichtlich des Grundriſſes eine der beachtenswertheſten Kirchen jener Zeit iſt S. Gaudenzio (1577) im benachbarten Novara (Fig. 58). Der Grundriß iſt ein lateiniſches Kreuz, das Langhaus einſchiffig, nach dem Vorbild von S. Andrea in Mantua, ſeitlich nur mit rechtwinklichen Kapellen zwischen breiten, von je zwei Halbſäulen flankirten Pfeilern. Die voll ausgebildeten und weit ausladenden Querſchiffe und das lang geſtreckte im Halbkreis geſchloſſene Chor entbehren dieſer Anbauten. Der Aufriß der Innenfronten hat wieder jenen Triumphbogencharakter, der S. Fedele einen

Fig. 57. S. Fedele zu Mailand. Innenansicht.

ſo feierlichen Eindruck gibt; die Verhältniſſe ſind ſchlicht, mächtig rythmiſch bewegt und von freier, raumſchöner Wirkung. Die einſt wohl wie jene zu S. Sebaſtiano in Mailand gebildete Kuppel über der Vierung wurde durch *Graf Benedetto Alfieri* in klaſſiciſtiſchem Stil zu einem mehr technisch als künſtleriſch empfundenen Bravourſtück ausgebaut, welches in ſofern mißglückte, als zur Zeit wegen der Laſt der thurmartigen Anlage die Pfeiler von Tibaldi's Bau riſſen und ſomit der Beſtand des ganzen Werkes in Frage geſtellt wurde.

Vor den meiſten gleichzeitigen Kirchen zeichnet ſich S. Gaudenzio dadurch aus, daß auch die Seitenfaçaden eine künſtleriſche Ausbildung erfuhren. Die Front iſt wieder zweigeſchoſſig, durch dicht geſtellte Pilaſter, an deren Stelle zu Seiten des Portals Halbſäulen treten, faſt ganz in vertikale Glieder aufgelöſt. Das obere Geſchoß, nur durch Pilaſter gegliedert, mit leicht verkröpftem Giebel bekrönt, von konkav geſchwungenen Anläufen flankirt, iſt von matterer Bildung. An den Seiten iſt durch Fortſetzung der Façadenmotive die innere Struktur deutlich zum Ausdruck gebracht, gekuppelte Pilaſter entſprechen regelmäßig den Pfeilern, Niſchen beleben die ernſte, etwas ſchwere, aber würdige Architektur. Ein Zierbau eigener Art iſt der frei zwiſchen nördlichem Querſchiff und Chor ſtehende, in ſeiner Höhenwirkung durch die neuere Thurmkuppel beeinflußte Campanile, eine der intereſſanteſten Anlagen dieſer Art in Italien. Der Unterbau beginnt mit einem einfachen Sockel von quadratiſchem Grundriß, von dieſem ſteigt ein ſich leicht verjüngender Mauerkern auf, deſſen Ecken derart abgeſchnitten ſind, daß er in der Höhe des erſten kräftigen Gurtes einen gleichseitig achteckigen Grundriß hat. Auf dieſem erhebt ſich ein hohes Poſtament, weiterhin zwei Geſchoſſe mit übereckgeſtellten gekuppelten Säulenpaaren und endlich ein ſtark barocker, wohl nicht der erſten Bauperiode angehöriger Helm. Die Steigerung von ſchwer und einfach gebildeten tragenden bis zu dieſem graziöſen bekrönenden Gliede iſt mit ſeltener Folgerichtigkeit durchgeführt.

Eine gewiſſe Aehnlichkeit mit S. Fedele hat die Anlage von Tibaldi's Kirche S. Martyri zu Turin. Doch tragen hier Pilaſter die Gurten und ſind dafür die intereſſant nach Art des Polladiomotives ausgebildeten Triumphbogen je vor eine tiefe Kapelle geſtellt, ſo daß die den inneren Bogen derſelben tragenden Gebälkſtücke auf je zwei korinthiſchen Säulen ruhen. Auch der ſchmälere, lang geſtreckte Altarraum, über dem eine noch unfertige Kuppel angeordnet iſt, wurde durch ſolche Säulenſtellungen gegliedert. Die reiche Ausſtattung und der ſchöne Wechſel gut erleuchteter und ſchattentiefer Theile geben der Kompoſition eine wohlthuende Farbigkeit.

Eine zweite Turiner Kirche, S. Francesco da Paola (1632), ſoll auch nach Tibaldi's Plänen geſchaffen ſein. Die Façade iſt unfertig.

St. Maria delle Grazie in Varallo, ein als hervorragend bedeutend gerühmtes Werk des Meiſters, kenne ich leider nicht. Sein Antheil an der Madonna della Pietà zu Canobbia am Lago maggiore (1571) iſt zwar urkundlich nachgewieſen, läßt ſich aber aus dem Bau nicht beſtimmen.[1])

Inzwiſchen hatte Tibaldi die Façade des Mailänder Domes (1560) zu bauen begonnen. Bekanntlich iſt die jetzige Front mit ihren gothiſchen Strebepfeilern erſt 1813 vollendet. Nur die fünf Portale und die vier Fenſter über den kleineren derſelben gehören Tibaldi an. An ſich betrachtet, ſind ſie tüchtige, wirkungsvolle Arbeiten in reicher Gliederung und mit ſtärkerer Verkröpfung als ſonſt bei unſerem Meiſter üblich. Ueber den Werth der Geſamtkompoſition vermögen ſie freilich keinen Aufſchluß zu geben. Die Seitenaltäre und manche andere nicht eben erfreuliche Neuerung im Innern des Domes ſtammen gleichfalls von Tibaldi.

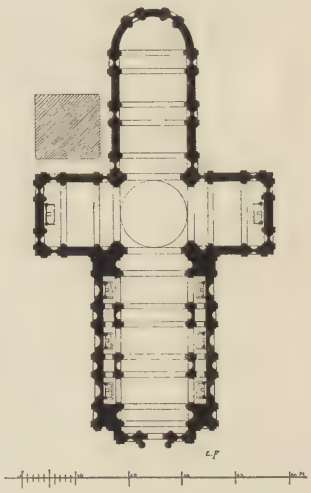


Fig. 58. S. Gaudenzio zu Novara. Grundriss.

Carlo Borromeo führte Tibaldi auch dem Palaſtbau zu, indem er ihm den Umbau des Palazzo Arcivescovile (1570) übertrug. In dem prachtvollen Hof entſtand durch ihn eines der ernſteſten und edelſten Werke der ganzen Periode: zwei Geſchoſſe von Arkaden, unten mit toskaniſchen, darüber mit joniſchen Pilaſtern, welche durchweg, aber, wie an Ammannati's großem Schloßhof zu Lucca, nur an den Vorderfronten ruſticirt wurden, und zwar ſo, daß die je drei Schlußſteine der Bogen ſtets den Architrav mit überſchneiden. Die ruhige Größe der Verhältniſſe und die Wucht der Glieder wirkt vorzugsweiſe beſtimmend für „den Charakter düſtrer Majeſtät", der dem Bau ganz nach dem Sinn ſeines reformatoriſchen Herrn eigen iſt. Das Detail iſt ſichtlich vielfach dem Palazzo Marino nachgebildet. Das Gurtgeſims, deſſen Hauptglied eine mit dem Mäander geſchmückte Platte iſt, hat ſein Vorbild im Hofe deſſelben; das von eigenthümlichen, nur über den Pilaſter und Schlußſteinen und in direkter Verbindung mit denſelben angeordneten Konſolen getragene Hauptgeſims erinnert an die Façade, wie denn überhaupt die zierliche Behandlung dieſer wenigen ornamentalen Theile unmittelbar an Aleſſi mahnt. Die

[1]) Vergl. H. Strack, a. a. O.

Façade im zweiten Hofe, ſowie diejenige gegen die Piazza Fontana in ihrem derben Barock gehören einer weſentlich ſpäteren Zeit und dem *Fabio Mangone* an.

Gleichzeitig mit der Bauthätigkeit in Mailand entwickelt Tibaldi eine ſolche zu Bologna. Seine Antheilnahme iſt verbürgt am Bau des Palazzo Poggi, jetzt Univerſität (1570), allerdings nicht, wie meiſt angenommen wird, an der Façade, welche unverkennbar den Stempel der Werke *Formigine's* trägt, ſondern vielmehr an dem ſtattlichen Hof (Fig. 59). Derſelbe bildet ein Quadrat, deſſen eine Seite offen iſt, während die anderen drei zwei Geſchoſſe mit vorgeblendeten Arkaden umſchließen. Dieſelben ſind durch gekuppelte, auf hohen Pilaſtern ſtehende, toskaniſche reſp. joniſche Pilaſtern gegliedert und tragen reich und elegant ausgebildete Geſimſe. Die Fenſter in den Blenden ſind von auffallend reicher, wieder den Kunſtformen Aleſſi's verwandter Bildung. Die Profile der Gewände bilden hoch hinauf gezogene Ohren, die gemeinſam mit zwiſchen ihnen angebrachten Triglyphen die Verdachungen tragen. Dieſe, im Segment gebildet, ſind in der Mitte abgebrochen, die Unterglieder verkröpfen ſich nach unten, um den ſechs Hügeln des päpſtlichen Wappens Raum zu ſchaffen. An der Seite ſind reiche Konſolen ausgekragt, die der Kontur des Fenſters ein reicheres Leben geben, welches auch an der ganzen Hoffront durch den Wechſel von Ziegel und Hauſtein angeſtrebt wird. — Auch der ſtattliche Hof des Arciginnaſio gehört wohl dem Tibaldi an.

In Novara ſchreibt man dieſem meiſt mit Unrecht eine Anzahl Paläſte zu. Am Palazzo Bellini, deſſen Façade etwa der Zeit um 1680 und deſſen hübſche Rococoinnendekoration gar erſt dem 18. Jahrhundert angehört, dürfte nur der ſtrengere Säulenhof ſein Werk ſein. Dagegen ſcheint die Präfektur, ein einfacher, doch derb geſunder Palaſtbau, abermals mit gut disponirtem Säulenhof, ihm ganz anzugehören. Die zierliche Caſa Demedicis, Via Canobbia 11, als deren Architekt ſich inſchriftlich ein gewiſſer *Olda* (1597) nennt, ein Schmuckkäſtchen delikater Putzarbeit, beweiſt nur, daß hier Tibaldi's Einfluß kein lang nachwirkender war.

Ueberſchauen wir die Thätigkeit des Meiſters, welche 1586 für Italien mit ſeiner Berufung nach Spanien abſchließt, ſo finden wir in ſeiner Architektur etwas Verwandtes mit ſeiner Malerei, der Kunſt, durch welche er vorzugsweiſe ſich einen Namen zu verſchaffen wußte. Dort liegt ſeine Bedeutung in der Gewiſſenhaftigkeit der Durchführung, in der Freiheit von Michelangelo'ſcher Manier, der ſelbſtdenkenden Vertiefung in die Natur und ſomit der in jener Zeit des Epigonenthums doppelt werthvollen, in gutem Sinn naiven Originalität. Auch in der Architektur

iſt er von erfriſchender Selbſtändigkeit hinſichtlich der Kompoſition. Er ergreift die jeweilige Aufgabe mit Energie und Größe, erfaßt das

Fig. 59. Univerſität zu Bologna. Hofansicht.

Weſentliche, geht direkt auf ſein künſtleriſches Ziel los und bildet den meiſt einfachen baulichen Gedanken mit flotter und ſicherer Hand durch. Das Detail iſt ſelten ebenſo originell wie die Grundidee, häufig

ſogar abhängig von den Werken der direkten Umgebung, aber es beſitzt meiſt einen gewiſſen Schwung, eine fleiſchige Fülle, welche erklärt, daß auch in der Folgezeit Tibaldi's Bauten hochgeſchätzt blieben, wie er denn als der beſte Vertreter der Spätrenaiſſance in Oberitalien die Achtung verdient, welche ihm von den Nachlebenden dauernd gezollt wurde.

Pellegrino Tibaldi's Auftreten erwies ſich daher auch als im hohen Grade Schule bildend, namentlich in ſeiner Vaterſtadt Bologna. Hier wirkte zumeiſt ſein Bruder (nicht Sohn) *Domenico Tibaldi* (geb. zu Bologna 1541, † daſelbſt 1583) in ſeinem Sinne, vielleicht auch manchmal nach ſeinen Plänen. Von dem Chorbau am Dom von S. Pietro (ſ. Fig. 60) (1575), welcher dem jüngeren Künſtler angehört, blieb nur die Apſis erhalten, deren architektoniſcher Werth nicht hervorragend iſt. Der anſtoßende Palazzo Arcivescovile, ſein erſter größerer Bau (1575 bis 1577), war umfangreicher geplant als er ſpäter zur Ausführung kam. Denn er beſteht z. Z. nur aus einer, aus neun Arkadenbogen gebildeten, zweigeſchoſſigen Hoffront, die durch zwei je auf hohen Poſtamenten ſtehenden Pilaſterordnungen, kompoſita und joniſch, gegliedert wird. Die Verhältniſſe ſind ſehr mächtige, namentlich das Obergeſchoß luftig und elegant. Im unteren wurde, nicht zum Vortheil des Ganzen, ein Halbgeſchoß über den ruſticirten Bogen eingeſchoben. Die Architektur iſt von ſehr korrekter Durchbildung, aber ungleich kälter und ſchwächlicher als bei Pellegrino Tibaldi. Ein Zug akademiſcher Nüchternheit, eines um zwei Jahrhunderte verfrühten Klaſſicismus geht durch alle Werke des jüngeren Künſtlers. Dies zeigt ſich auch am Palazzo Magnani-Giudotti an der Piazza Roſſini (1577), ſeinem edelſten und in faſt Palladianiſcher Strenge gehaltenen Werke: Im Erdgeſchoß ruſticirte Blendarkaden, darüber durch zwei Geſchoſſe reichende joniſche Pilaſter, unverkröpftes Hauptgeſims und ebenſolche Fenſter, ein Façadenſyſtem, welches jenem über hundert Jahre ſpäter von Hardouin-Mansart für die Place des Victoires zu Paris entworfenen, zum Verwechſeln ähnlich ſieht. Auch der Hof iſt in ähnlicher, einfach großer Architektur gehalten. Dieſem und dem Hof des erzbiſchöflichen Palaſtes ähnlich erſcheint derjenige des Palazzo Mattei, jetzt Albergo d'Italia, unten mit toskaniſchen, oben mit joniſchen Pilaſtern; erſtere ſind bis zur Kämpferhöhe, die Bogen ganz ruſticirt. Die Architektur iſt bei bedeutenden Dimenſionen und korrekten Formen ſchon recht trocken. Weiter der Hof des Palazzo di Giuſtizia, welcher gleich der Façade des Baues wohl mit Unrecht dem Palladio zugeſchrieben

wird. Hier wurden die Pilaſter gekuppelt und zwiſchen jedem Paar kleine Bogen mit gleicher Kämpferhöhe wie die großen geſchoben. Die Façade erinnert an Entwürfe Scamozzi's: Ein Mittelriſalit mit ruſticirten Ecken und Rundbogenportal, darüber eine korinthiſche Ordnung mit je zwei gekuppelten Pilaſtern zur Seite und vier einzelnen dazwiſchen; unter dem Gebälk ein Mezzanin; die Fenſter ſchlicht, mit geraden Stürzen und nur im Hauptgeſchoß des Riſalits mit wechſelnden Verdachungen. Die naive Bildung des Hauptgiebels, der ohne Verkröpfung aus dem Gebälk über den drei Mittelachſen ſich hervorhebt, läßt auf einen minder klaſſiſch gebildeten Meiſter als den großen Vicentiner ſchließen.

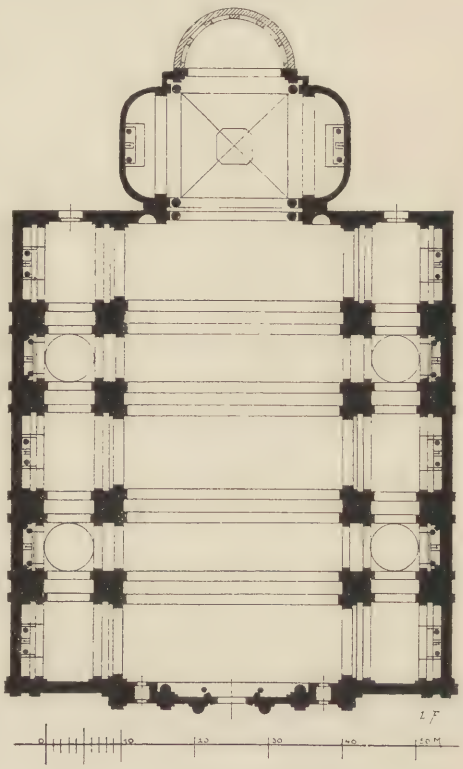


Fig. 60. S. Pietro zu Bologna. Grundriss.

Die Dogana und das Kirchlein Madonna del soccorso di borgo (1581), gleichfalls Werke des Domenico, kenne ich nicht.

Nach der Brüder Tod oder Fortgang von Bologna ſcheint es hier an einer leitenden künſtleriſchen Perſönlichkeit gefehlt zu haben. Die baulichen Aufträge verſtreuten ſich an zahlreiche minder hervorragende Architekten.

Der älteſte ſcheint *Pietro Fiorini*, deſſen S. Maria della Carità (1583) zu Ende des 17. Jahrhunderts durch *Giovanni Battista Bergonzoni* erweitert und 1871 reſtaurirt wurde; *Sebastiano Fiorini* baute 1674 die unbedeutende Façade von S. Iſaia, *Francesco Gibelli* gegen Ende des 16. Jahrhunderts den Monte Matrimonio, *Gaetano Cesari* 1603 die Kirche Madonna dei Poveri (reſtaurirt 1844 und 1870), *Giovanni Ballerini* 1606 den etwa bedeutenderen Bau S. Benedetto, mit ſaalartigem, einſchiffigem Langhaus, fünf Kapellen zur Seite und anſchließendem quadratiſchem Kuppelraum mit drei rechtwinklichen Kapellen. Die Façade iſt nicht hervorragend, doch intereſſant, da ihre Geſtaltung Beweis dafür liefert, daß Pellegrino Tibaldi's Einfluß in Bologna zu jener Zeit noch ſich mächtig erhielt.

An künſtleriſcher Bedeutung überragt alle die Genannten weitaus

der Barnabitenpater *Giovanni Ambrosio Magenta,* ein Mailänder, der 1605 in Bologna, und zwar alsbald als an zwei großen Kirchenbauten zugleich wirkend, auftritt, und anſcheinend in engſtem Zuſammenhang mit ſeinem Ordensbruder *Lorenzo Binago* ſteht, welcher faſt gleichzeitig an S. Aleſſandro in Mailand ſich glänzend bewährte.

Bei S. Pietro, dem Dom Bologna's, mußte Magenta auf den Chor Domenico Tibaldi's Rückſicht nehmen (Fig. 60 und 61). Von ihm iſt nur das mächtige Langhaus. Doch muß man ſich hüten, alle Details deſſelben für Werke ſo früher Zeit zu halten. Eine Neudekoration, von *Alfonso Torreggiani* (1747 lt. Inſchrift) veranſtaltet, gab der Kirche jene Zuthaten, wie die koketten Balkone vor den Emporenfenſtern, den weltlicheren Charakter. Die S. Gaudenzio in Novara verwandten Grundformen ſind ſehr einfach und groß; das mit gewaltiger, ſtark überhöhter Tonne abgedeckte Hauptſchiff ſchließt gegen die Seiten durch vier kräftige, zu je zweien näher aneinander gerückte Pfeiler ab, die je durch gekuppelte korinthiſche Pilaſter gegliedert wurden. So ſpannen ſich über die nur andeutungsweiſe ausgebildeten Wandpfeiler je drei größere und zwei niedere Arkadenbogen in rythmiſchem Wechſel längs des Schiffes. Über den letzteren iſt ein von Halbſäulen eingefaßtes kräftig gegliedertes Fenſter angebracht. Das nach altrömiſchen Vorbildern entworfene Konſolengeſims mit elegantem und wirkungsvollen Ornament im Fries verkröpft ſich über den Pilaſtern. Der Chorbau erinnert lebhaft an S. Fedele. In den Ecken kräftige Säulen, welche die noch in alter Weiſe in einfachen Linien edel dekorirten Gurte des Kreuzgewölbes tragen. In weiterer Ausgeſtaltung des Chores wurde die niedere, ältere Apſis Tibaldi's ſeitlich zweimal wiederholt und ſo eine Art Centralbau geſchaffen, der nach Art der Venetianiſchen Choranlagen ein ziemlich ſelbſtändiges künſtleriſches Daſein führt. Die unter ſich verbundenen Langhaus-Kapellen bilden ſchmale Seitenſchiffe. Der Eindruck der Kirche iſt trotz des barocken Details ein mächtiger. Namentlich der ſchöne Wechſel von Licht und Schatten, die geradezu meiſterhafte Kompoſition der Maſſen erfüllt mit größter Bewunderung. Um ſo mehr überraſchen die häßlichen Uebergänge vom Langhaus zu Altarraum und Apſis, die excentriſchen Bogen, die großen durch Bilder nicht genügend gegliederten Schildwände, welche durch die allzugroßen Höhendifferenzen des Langſchiffgewölbes zu jenen der Apſis bedingt ſind. An den Seitenfaçaden iſt eine architektoniſche Gliederung durch Pilaſter wenigſtens verſucht. Die Vorderfront iſt neueren Urſprunges.

Magenta's zweite Kirche (Fig. 62 und 63) S. Salvatore (1605—23) iſt zwar minder groß, doch kaum minder intereſſant. Das Langhaus

iſt von je vier Pfeilern und vor dieſe geſtellten großen korinthiſchen Säulen ſeitlich eingefaßt. In der Mitte iſt je ein breiter und hoher, zu kurzen Querſchifffflügeln ſich öffnender, zu den Seiten ſind ſchmälere und niedrigere Bogen zwiſchen dieſen angeordnet; die Langhaus-Anlage nähert ſich demnach dem griechiſchen Kreuz. Der an dasſelbe ſich

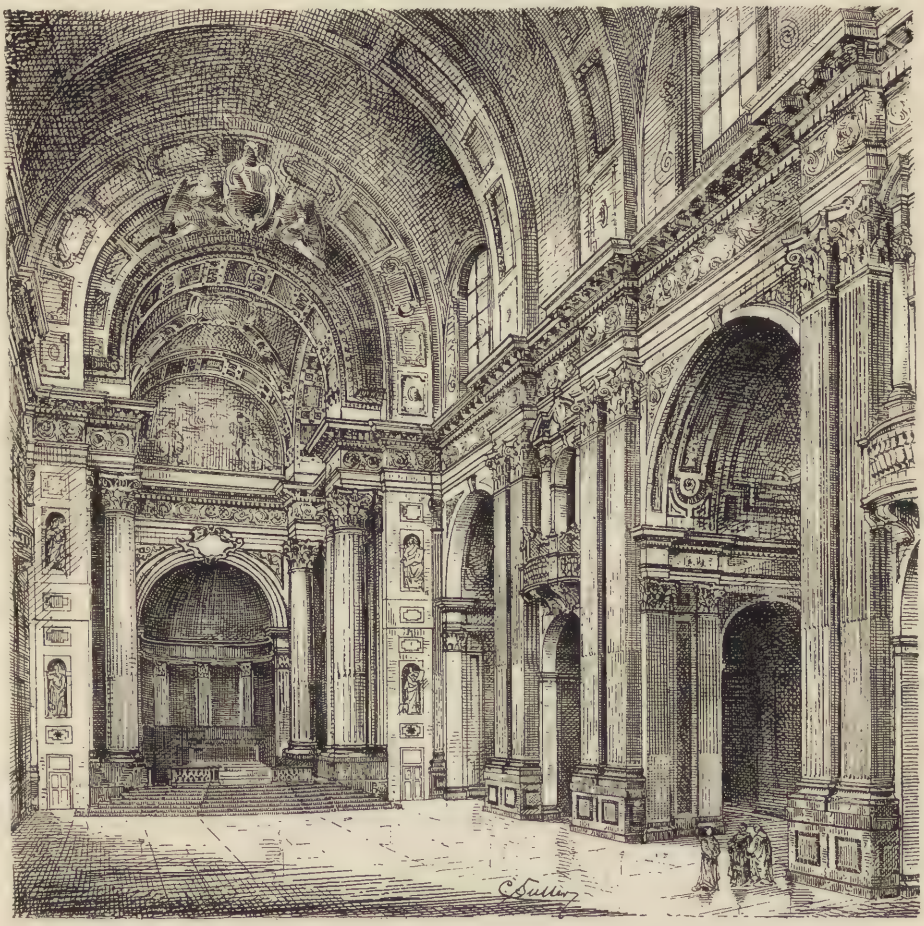


Fig. 61. S. Pietro zu Bologna. Innenanſicht.

anlehnende quadratiſche Chorraum iſt mit flacher Kuppel bedeckt und öffnet ſich nach drei Seiten, ſowohl nach der Apſis, als nach den rechtwinklig abgeſchloſſenen Querſchifffflügeln; dieſe ragen nicht über die Flucht der Kapellen hervor. Die Emporenfenſter von S. Pietro fehlen hier, an ihre Stelle treten barocke Kartuſchen, dagegen findet ſich

das edele Geſims, die großartige Ruhe, der ſchwungvolle Wechſel der Glieder und das ſchöne Licht in alter Weiſe wieder. Fragt man, welche Theile an der Innendekoration von S. Pietro dem Torreggiani gehören, ſo wird man an der Einfachheit von S. Salvatore die Antwort finden. Hat doch Magenta ſelbſt auf eine Kaſſettirung der Gewölbe in der hell einfarbig geſtrichenen Kirche verzichtet.

Die zweigeſchoſſige mit der Jahreszahl 1616 bezeichnete Hauptfaçade bietet in ihren ſtrengen, den Verhältniſſen des Innenaufriſſes genau angepaßten Formen, ihrem durch den Backſteinrohbau bedingten ernſten Charakter wenig Intereſſantes. Das ſehr barocke Portal allein erweckt Bedenken. Dagegen präſentirt ſich die Seitenanſicht als wohlgelungene Kompoſition, da die beiden Querſchiffe hier als mit Pilaſtern eingefaßte, obere, giebelgekrönte Geſchoſſe ſich über das untere in maleriſche Anordnung wirkungsvoll erheben.

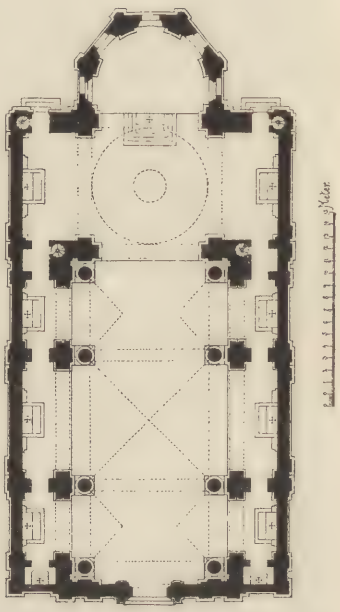


Fig. 62. S. Salvatore zu Bologna. Grundriss.

Ein dritter Bau Magenta's S. Paolo (1611) ſchließt ſich eng an S. Pietro: ein griechiſches Kreuz mit einem Langhaus, welches jenem nachgebildet iſt, doch der Seitenſchiffe entbehrt und nur mit drei rechtwinkligen Kapellen ſich begnügt; ferner eine im Halbkreis geſchloſſene Apſis, kurz das Syſtem des römiſchen Geſù. Die gewaltſame, aber geiſtreiche maleriſche Dekoration der Decke gehört dem Ende des 17. Jahrhunderts an. Ebenſo iſt der in ſeiner Einfachheit originelle Hauptaltar, eine von Säulen getragene offene Niſche in einer kräftigen Architektur wohl ein ſpäteres Werk des *Alessandro Algardi*, während die namentlich durch die ſorgfältige Detaillirung ausgezeichnete Façade von *Ercole Fichi* errichtet wurde. Dagegen dürfte die S. Salvatore verwandte, jetzt aber profanirte und unzugängliche Kirche S. Barbaziana noch ein Werk Magenta's ſein. Als im Profanbau thätig wird er nicht genannt.

Jedoch tritt mit ihm gleichzeitig *Floriano (Friano) Ambrosiano* auf, welcher mit ihm außerordentlich viel Verwandtes in der Formgebung hat und zuerſt inſchriftlich als Erbauer des Palazzo Pallavicini jetzt Trotti (1594) genannt wird. Die Façade deſſelben mahnt an Palazzo Magnani-Giudotti, nur iſt ſie ſtrenger, derber und energiſcher. Die Formen haben wieder eine Neigung zum Barocken. So

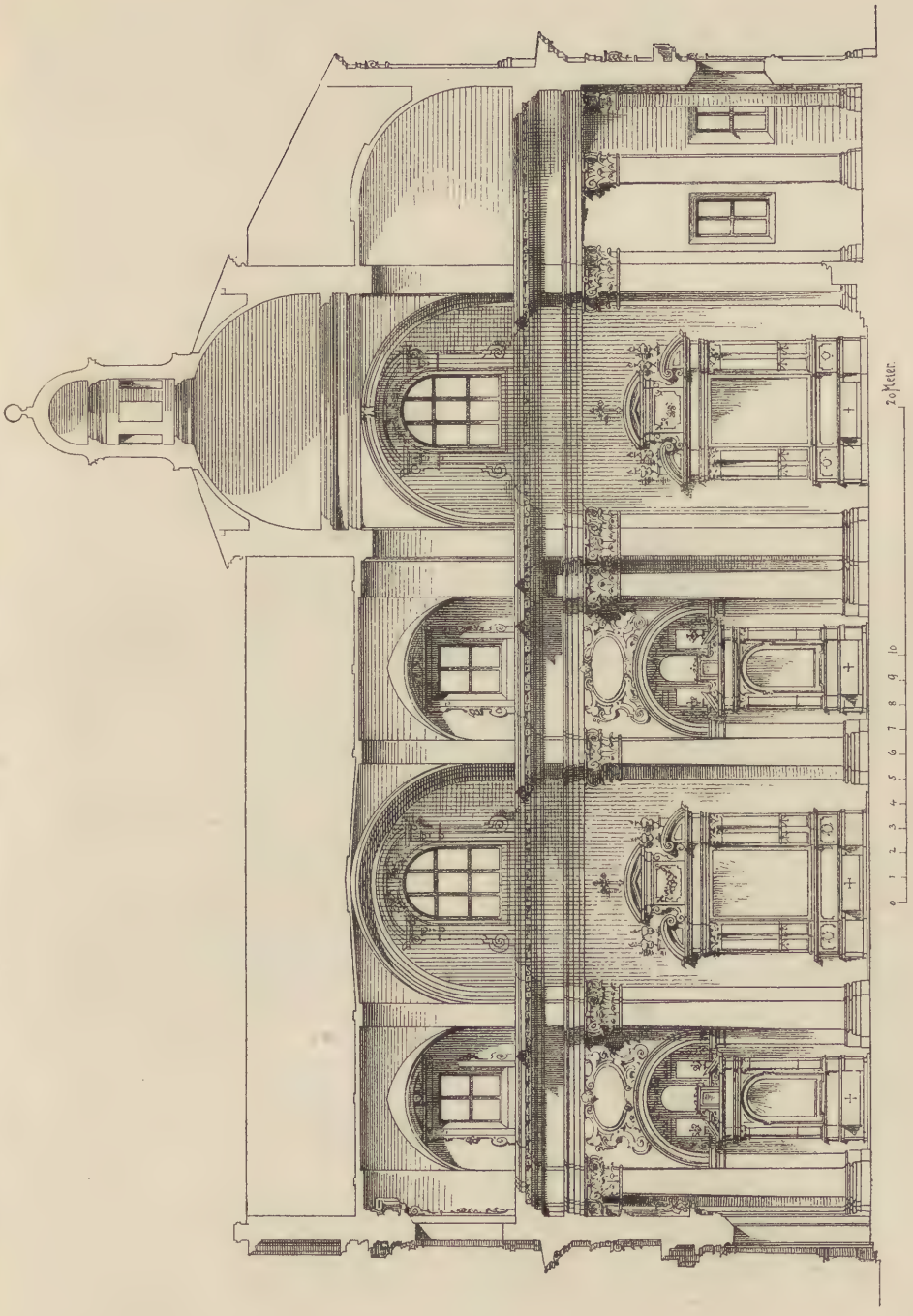


Fig. 63. S. Salvatore zu Bologna. Längsfchnitt.

iſt beiſpielsweiſe das nicht unintereſſante Portal im von ruſticirten Arkaden gebildeten Portikus ein kräftiges Dekorationsſtück. Es erſcheinen auch dadurch, daß die Mauerflächen roth, die Architekturglieder graugrün gefärbt ſind, die letzteren bedeutender und feſter in ſich abgeſchloſſen. Dem Ambrosino entſtammt ferner das Oratorium von S. Maria della Vita (1617) und wäre wohl auch der Palazzo Marescalchi (1613) zuzuweiſen, der, wieder in Putz durchgeführt, tief gefärbt, unten von toskaniſcher, darüber mit joniſcher Pilaſterordnung gegliedert, ſtreng die palladianiſchen Formen einhält; ebenſo der benachbarte, elegante aber ſchon nüchterne Palazzo Caprara, ſpäter reale, jetzt Montpensier (1603) mit intereſſanten, aber ſpäter umgebauten Treppenanlagen, Hof und Innenräumen. Das Portal deſſelben hat ſchon die vom Hof des Palazzo Pitti entlehnte Quaderung mit würfelartigen Schichten. Schließlich ſei die einſchiffige, jetzt zum Exerzierhaus profanirte Kirche St. Cristina (1602) als Werk eines ſonſt unbekannten *Giulio Torri* genannt.

In Mailand fand die Schule Pellegrino Tibaldi's ein Gegengewicht in dem Einfluß der Nachahmer Aleſſi's. Zunächſt nach des Meiſters Fortgang ſind Baffi und Seregni die bevorzugten Künſtler. Erſt nach und nach kommen jüngere Kräfte in den Vordergrund der Bauthätigkeit, die unter Carlo's Neffen, Federig Borromeo († 1631) eine ſteigende Entfaltung fand. Schon *Aurelio Trezzi*, der Erbauer von S. Stefano in Brolio (1595) zeigt Anlehnung an die ſtrengere Richtung der Bologneſen. Die Façade erinnert an die von S. Salvatore, iſt beſcheiden im Detail, ruhig komponirt, theilweiſe in Ziegelrohbau ausgeführt. Die Häufung der Pilaſter, davon jeder noch zwei halbe zur Seite hat, die hieraus entſtehenden Verkröpfungen, die Einfügung eines Separatgiebels über dem Portal ſind Zugeſtändniſſe an die fortgeſchrittene Zeit. Der Grundriß bietet wenig, mehr eine anſtoßende nach dem Vorbild von S. Fedele mit Säulen in den Ecken gebildete Kapelle von tüchtiger Kompoſition. Den prächtigen ernſt und gediegen ſich aufbauenden Thurm errichtete *Girolamo Quadrio* erſt 1674. Von Trezzi könnte auch der Palazzo degli Spinola jetzt Società del giardino (Via d. Paolo 10) (1597) ſein, deſſen mächtige Formen, ſchönes Ruſtikaportal und Konſolen-Hauptgeſims jedoch etwas nüchterner Hof Verwandtſchaft mit S. Stefano verräth.

Weitaus bedeutender als dieſe Kirche iſt S. Aleſſandro (1602 begonnen) (Fig. 64), das höchſt verdienſtliche Werk des Barnabitenpaters *Lorenzo Binago*. Daß dieſes erſt in jüngſter Zeit die verdiente An-

erkennung fand[1]), hat feinen Grund in der überreichen Dekoration, mit welcher das Ende des 17. Jahrhunderts alle Wand- und Deckenflächen der Kirche überzog und die etwa gleichzeitige barocke Ausſchmückung der Façade. Die Kirche iſt eine wohlgebildete Centralanlage, die Kuppel-

Fig. 64. S. Alessandro zu Mailand. Façade.

vierung von ſtattlichen Dimenſionen, mit breiten Abſchrägungen an den Pfeilern und pikant angeordneten korinthiſchen Säulen als Trägern der Hauptgurte. Die Schiffflügel ſind in Form des griechiſchen Kreuzes

[1]) Vergl. R. Dohme, Norditalieniſche Centralbauten des XVII. und XVIII. Jahrh. in den Jahrb. der kgl. preuss. Kunſtſammlungen, III. Bd.

angeordnet. An einen derſelben legt ſich ein zweiter flach überwölbter, kleinerer, weil in den Ecken nicht abgeſchrägter Vierungsraum, deſſen Schiffe abermals ein griechiſches Kreuz bilden. In der Hauptachſe endet dieſes mit einer Halbkreisapſis. Die Nebenräume hinter den Hauptpfeilern bilden wieder unter ſich ein Kreuz mit gleich langen Schenkeln. Der Aufriß über dieſer komplicirten Grundrißanlage iſt ſehr einfach, ſobald man von den unverkennbar erſt ſpäter angefügten dekorativen Elementen abſieht, die Formen ſind derb, manchmal etwas ſchwulſtig. Überall muß man Aelteres von Neuerem zu unterſcheiden ſuchen. Die ſchönen Marmorintarſien an Kanzel und Beichtſtühlen, die guten Seitenaltäre deuten an, daß man von Binago Beſſeres erwarten durfte als die jetzt vorwiegende Dekoration. Die Façade iſt kunſtgeſchichtlich intereſſant wegen ihrer ganz außerordentlichen Verwandtſchaft mit der von St. Maria di Carignano in Genua (Fig. 65). Man muß bei der Vergleichung abſehen von dem Giebel, der Kuppel und den Helmen der Thürme von S. Aleſſandro, Baugliedern die erſt um 1700 entſtanden ſein können. Sonſt aber ſind die Unterſchiede nur nebenſächlicher Natur. In Mailand Kompoſita-Pilaſter, in Genua korinthiſche, dort Thüren in den Rücklagen, die hier fehlen, dort ein unſchönes Portalmotiv, ein Aufbiegen des Architraves zu über den Seiten der Achſe angeordneten Säulen, hier ein ſpäteres Rococowerk, an deſſen Stelle urſprünglich laut der Aufnahme bei Rubens eine kunſtloſe Thüre ſich befand; dort eine zweite Ordnung an den Thürmen unmittelbar über dem Kranzgeſims, hier, beide trennend, unſchöne hohe Poſtamente.

In Grundriß- wie Aufrißentwicklung des Innern wenig unterſchieden von S. Aleſſandro iſt der Duomo nuovo zu Brescia (Fig. 66), welchen 1604 *Giovanni Battista Lantana* entwarf und der ſeinen Ruhm als eines der edelſten Werke der Zeit vorzugsweiſe dem Umſtand verdankt, daß ſeine Dekoration eine durchaus einfache, mithin die Wirkung der architektoniſchen Verhältniſſe eine klarere, eindringlichere iſt. Die Anordnung je zweier Säulen zu Seiten der Vierungspfeiler als Träger der Trennungsbogen iſt getreu aus Mailand herübergenommen. Schön und leicht ſchwebt über dieſer Konſtruktion die mächtige Kuppel. Die Centralanlage iſt völlig eingehalten, abgeſehen davon, daß der Chor, abermals vielleicht etwas zu ſtark, geſtreckt wurde. Das Detail iſt wieder korrekt, ſchwer und theilweiſe, namentlich in den wenigen ornamentalen Theilen ſchon barock. Die Façade, wieder der ſchwächere Theil des Kirchenbaues, gehört einer ſpäteren Periode an.

In dieſen Kreis von Centralbauten ſind noch einige höchſt bedeutende Werke zu zählen, die um dieſelbe Zeit von Jeſuiten errichtet wurden

Fig. 65. St. Maria di Carignano zu Genua. Façade.

und die einen gemeinſamen Charakter tragen, ſo daß man wohl annehmen kann, ſie ſeien von Mailand aus, wo damals die Borromei eine der Hauptſtützen des Ordens bildeten, mehr als von Rom beeinflußt geweſen. Zunächſt iſt hier zu nennen S. Ambrogio zu Genua (1589) (Fig. 67), eine Kirche, die der ſonſt nur als Maler bekannte Jeſuitenpater *Giuseppe Valeriani* durch theilweiſen Ausbau der Façade vollendete (1639). Sie iſt intereſſant dadurch, daß man aus ihrer Centralanlage wieder auf die von St. Maria di Carignano ſchließen kann.

Der Grundriß iſt entſchieden unter gleichen Einflüſſen entſtanden. Die Pfeiler ſind leichter. Die Anordnung der Kuppeln, der Querſchiffe dagegen ganz die gleichen; nur iſt hier der Chor rechtwinklig geſtaltet, wie auch dort urſprünglich beabſichtigt war und an dem Weſtflügel des griechiſchen Kreuzes noch ein Gewölbſyſtem mit Wiederholung der beiden ſeitlichen, in der Außenanſicht allerdings nicht zur Geltung kommenden Kuppeln angefügt. Die unvollendete Façade wurde mit geringen Abweichungen vom erſten Projekt ausgeführt, welches ganz im Geiſte des Giacomo della Porta erfunden war. Wieder ſind es gekuppelte korinthiſche Pilaſter, Niſchen und Gehänge, ſchlicht gebildete Thüren, aus welchen die alte Kompoſition ſich zuſammenſetzt. Aehnlich iſt das Innere geſtaltet, welches jedoch erſt im Laufe des 17. Jahrhunderts vollendet wurde. In dem ſtreng durchgeführten architektoniſchen Hauptmotive der korinthiſchen Pilaſterordnung, in dem in Halbſäulen deſſelben fortſetzenden Altare, deſſen Blatt Rubens 1605 malte, in der prachtvollen Marmorinkruſtation erkennt man im Gegenſatz zu der alle Linien ſtark überſchneidenden Malerei, der ſchwer barocken, etwas bunten Deckenſtukkirung eine an Tibaldi anknüpfende künſtleriſche Auffaſſung.

Ueber Genua ſcheint ſich der Einfluß dieſes Meiſters auf Neapel erſtreckt zu haben, wo zugleich der direkte Einfluß von Rom, ſowohl auf die Grundrißgeſtaltung als auch auf die Ausbildung des Aufriſſes wirkte. Der neapolitaniſche Gesù nuovo (Fig. 68), eines der trefflichſten Werke jener Zeit, wurde 1584 von dem Pater *Piedro Provedo* errichtet, im Innern erſt von *Cosimo Fansaga* ausgeſchmückt. Die Grundform, ein Kreuz mit in der Hauptachſe etwas längeren Flügeln, ſowie mit zwei Seitenkapellen im Langhaus, iſt wie S. Ambrogio eine Vermittlung zwiſchen Centralanlage und Vignola's maßgebendem Jeſuiten-Bau. Es ſei aber auch auf die enge Verwandtſchaft deſſelben mit dem des Domes zu Carpi und mit Rafael's Grundriß zu St. Peter hingewieſen.[1]) Der Chor iſt geradlinig geſchloſſen und nur für den Altar eine

[1]) Vergl. H. Semper, Vergleichende Studien über Kirchengrundriſſe der Renaiſſance. Zeitſchrift f. b. K. XIII. 213. Semper, Schulze und Barth, Carpi, ein Fürſtenſitz der Renaiſſance, Dresden.

Nifche frei gelaffen. Ueber den fechs Kapellen kleine trefflich gegliederte und dekorirte Kuppeln. Die große über der Mitte ftürzte 1688 in Folge eines Erdbebens ein und wurde durch ein neueres, abfcheuliches Mißgebilde erfetzt. Das Aufrißdetail ift fehr edel, die Pfeiler find durch gekuppelte korinthifche Pilafter gegliedert, die Gefimfe ohne Verkröpfung, die Profile hochedel und befcheiden, die Wölbungen gut in Felder getheilt und wirkungsvoll durch Lanfranco's Bilder gefchmückt, deren Figuren es in ihren Rahmen freilich fchon etwas eng wird; der ganze Raum von hoher Schönheit, breit, frei, von herrlichem Fluß der Linien. Wieder ift es die fpätere überreiche Dekoration, die Vielen die freudige Anerkennung des Baues nahm. An fich befteht kein äfthetifches Gefetz, welches die herrliche, zwar nicht ohne barocke Linienführung, aber trefflich in der Farbe komponirte Marmorintarfia, an Fußboden, Pilaftern, Friefen etc. als unfchön uns zu verwerfen zwänge. Denn fie hält fich außer am Altar ftreng innerhalb der durch die Architektur gegebenen Grenzen. Auch ift fie malerifch fo fein geftimmt, daß die Hauptlinien durch das Detail nirgends beeinträchtigt werden. Der Reichthum aber lenkt doch das Auge unwillkürlich von dem Wefentlichen ab und der Einzelheit zu, und behindert die unbefangene Würdigung der fonft fo wohlgeordneten Baumaffen. Minder reich geziert, wäre der Bau in feiner architektonifchen Schönheit längft höher gewürdigt worden.

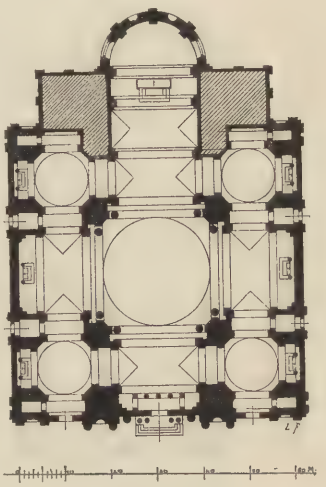


Fig. 66. Duomo nuovo zu Brescia. Grundriss.

Die aus einer formlofen Wand kleiner quadratifcher Spitzquader gebildete Façade ift entfchieden nicht in einem Guß entftanden. Sie gehört in ihren Anfängen noch der Frührenaiffance an, wie fich namentlich an den inneren Gewänden des Portales deutlich erweift. Das fonderbare Hauptdekorationsmittel, jene Quader, weift wieder auf die Gegend von Carpi, auf Ferrara und Bologna hin. Doch erfcheint mir diefe Façade der älteftе Theil der Front. Erft im 17. Jahrhundert wurden das Portal erweitert und die jetzigen Fenfter eingefetzt. Das Studium des Steinfchnittes beftätigt diefe aus den ftiliftifchen Formen entnommene Anficht.

Auch in der Folge blieben, wie weiterhin zu erweifen fein wird, Centralanlagen in Neapel beliebt. Die kleine Kirche S. Ascenfione (1602), die *Fansaga*, dem man fie fonft zufchreibt, nicht baute, fondern nur ausfchmückte, ift im Grundriß dem Gefù nachgebildet. Wieder ein

Kreuz mit zwei längeren Flügeln, dabei eine ſtrenge und einfache korinthiſche Ordnung, ſchöne Akanthusranken am Fries, wohl ausgebildete Zwickel unter der neueren Kuppel. Die Façade iſt bis auf eine hübſche, zierlich detaillirte Loggia unfertig. Von der gleichfalls wenig umfangreichen Kirche S. Marcellino (1625—1645), an welcher der Einfluß des Mailänder Erzbiſchofes Carlo Borromeo als ihres Stifters zu Tage liegt, habe ich nur die zweigeſchoſſige, nicht eben glücklich komponirte, doch im Detail ernſte und meiſt formenreine Façade geſehen, ebenſo leider bei Capella di S. Severo (1590 erbaut, 1608 erweitert).

Auch die übrigen Kirchen jener Zeit nähern ſich zumeiſt denjenigen in Genua. Die bedeutendſte iſt S. Filippo Neri, genannt Gerolomini, welche 1592 *Dionisio di Bartolommeo* entwarf, *Dionigi Lazzari* 1602 mit einer ſpäter von *Ferdinando Fuga* veränderten Kuppel verſah. Ein lateiniſches Kreuz mit kräftig ausgebildetem Querſchiffe; im Langhaus ſtatt der in der Vierung angebrachten Pilaſter zwei Reihen von je 6 monolithen korinthiſchen Porphyrſäulen, darüber ohne Gebälkſtück die Arkadenbogen; ferner ein ſchönes Gebälk mit reichem Rankenfries, eine Oberlichtwand, die durch reich bemalte Liſenen zweckmäßig und verſtändig dekorirt iſt und endlich eine prächtig geſchnitzte Holzdecke mit ſchönſter Abtheilung in mit Reliefs geſchmückte Felder. Noch findet man an dieſer Kirche überall die maßvolle Kunſt früherer Zeit nachklingen: die Gewölbe ſind in Weiß und Gold gehalten, ſachgemäß kaſſettirt, die ein viertes und fünftes Schiff bildenden Kapellen reiche Prachtſtücke an Skulptur und Marmorintarſia; das Detail iſt in allen Gliederungen fein bemalt oder ſkulpirt, zierlich, anmuthend. Weit weniger glücklich iſt die Façade, ein Werk des Dionigi Lazzari, ein dreigeſchoſſiger, von zwei niedrigen, nicht unintereſſant komponirten Thürmen flankirter Marmorbau, dem der innere Zuſammenhang mit dem Langhauſe fehlt. Namentlich wirken die abgebrochenen Separatgiebel über dem zweiten Geſchoß unerfreulich und matt.

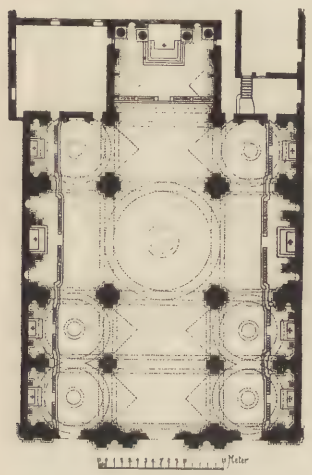


Fig. 67. S. Ambrogio zu Genua. Grundriss.

Die Kirche S. S. Apoſtoli (1608), ein Werk des Theatinermönches *Francesco Grimaldi*, zeigt bei unfertiger Façade, im Detail des Innern die gleiche liebevolle Durchbildung wie S. Filippo Neri. Der Grundriß ahmt den des Geſù zu Rom nach, hat jedoch je vier Kapellen im Langhaus. Die Pilaſter tragen auf phantaſievoll gebildeten Ka-

pitälen ein prächtiges, in allen Gliedern nach altrömiſchem Vorbild entwickeltes, leicht verkröpftes Gurtgeſims. Die Bemalung wirkt überall vortrefflich dekorativ, ordnet ſich den gegebenen Verhältniſſen geſchickt ein, während der Stukkateur ſich als minder formſicherer Künſtler erweiſt. Aehnlich, doch barocker iſt St. Maria Donna Regina (1620 erneuert) mit gekuppelten Pilaſtern im Langhaus, dazwiſchen Statuenniſchen, intereſſanten Profilen, beiſpielsweiſe an den Sockeln und namentlich gut ausgebildetem Deckengewölbe. Eine der künſtleriſch hervorragendſten Schöpfungen Neapels dieſer Zeit iſt die Capella del Tesoro, welche wieder jener Theatiner Grimaldi 1608 entwarf. Die Grundform iſt einfach und weiſt hinſichtlich der Anordnung der Eckpilaſter an der Vierung direkt auf den Duomo nuovo in Brescia und S. Aleſſandro in Mailand hin. Wieder ruht ſcheinbar die ganze Laſt der Gurten auf dieſen Stützen, über welchen das Geſims ſich kräftig verkröpft. Dagegen ſind die Wände, namentlich im Chor, durch ein Syſtem von Halbſäulen und Statuenniſchen ganz zu dekorativen Zwecken verwendet und ſelbſt die breiten Abſchrägungen der Vierung durch Altäre belebt. Der von einem ſchönen, von *Fansaga* noch ziemlich ſtreng gezeichneten Bronzegitter abgeſchloſſene Bau wurde hierdurch ſowie durch den großartigen Materialluxus eines der reichſten und glänzendſten Werke der Zeit, bei dem dazu noch die Dekoration der architektoniſchen Klarheit keinen weſentlichen Abbruch verurſacht.

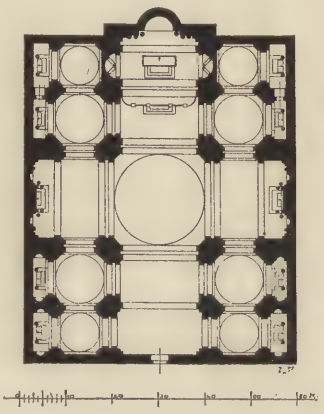


Fig. 68. Gesù nuovo zu Neapel. Grundriss.

Als dritter Bau *Grimaldi's* wird S. Paolo Maggiore (1590) genannt: Ein prunkvolles Dekorationsſtück, deſſen Langhaus abwechſelnd von breiteren und ſchmäleren Arkaden zwiſchen den korinthiſchen Pilaſtern umrahmt wird, mit flacher Decke verſehen und in ſeiner ganzen Auffaſſung ein Vorläufer von Borromini's Umgeſtaltung von S. Giovanni in Laterano iſt. Auch hier iſt Marmorintarſia an Wänden und Fußboden nicht geſpart. Die werthloſe Façade iſt durch den Reſt eines antiken Tempels, zwei korinthiſche Säulen, beherrſcht und mit dieſen entſprechenden Pilaſtern gegliedert.

Tibaldi's vorzugsweiſe durch Magenta weiter getragene Richtung erkennt man natürlich zumeiſt in den Bauten der Umgebung von Bologna. Die Chieſa nuova zu Modena (1634) von *Christoforo Galaverna* aus Modena entſpricht in ihrem Grundriß faſt völlig demjenigen von S.

Salvatore, obgleich ſie weſentlich kleiner und bei ihren ſchweren ſchwulſtigen Formen etwas zu eng für den komplicirten architektoniſchen Apparat iſt. Glücklicher iſt die ſtreng gezeichnete, bis auf die Gliederungen in Backſtein ausgeführte, ganz in Magenta's breiten Formen gehaltene Façade. Eine die Ideen des ernſten Barnabiters ins Spieleriſche überſetzende Kirche, ein originelles Werk kapriciöſer Phantaſie, iſt dagegen S. Georgio von *Gaspare Vigarini* aus Reggio, ein griechiſches Kreuz, an deſſen Wänden aber ſich eine zierliche, faſt zwergenhafte Emporenarchitektur hinzieht, während an der derben zweigeſchoſſigen Façade Backſteine, gefärbter Putz, Sandſtein und Marmor zu koloriſtiſcher Wirkung nicht ohne Geſchick verwendet ſind.

Als eine ſtreng tüchtige Arbeit muß noch S. Bartolommeo (1607) bezeichnet werden, ein Werk des Jeſuiten *Georgio Soldati* († 1609).

Das benachbarte Parma beherbergte einen der beſſeren Architekten der ſtrengeren Bologneſer Richtung, *Giovanni Battista Magnani* (geb. 1571, † 1653). Ob dieſer ſchon an dem Entwurf des 1597 begonnenen Rieſenbaues des Palazzo della Pilotta, des von Ranuzio I. neu begonnenen Herrſcherſitzes der Farneſe, Antheil hatte, iſt nicht entſchieden. Die Façaden desſelben ſind ſo freudlos nüchterne Backſteinmaſſen, daß man annehmen muß, es habe die Abſicht beſtanden, vor dieſem Kern in Blendſteinen die eigentliche Façade aufzurichten. Mächtig ſind auch die Innenräume, von welchen jedoch wohl nur das Treppenhaus, ein weiter quadratiſcher Raum mit achteckiger Kuppel, ſeine beabſichtigte Geſtalt erhalten hat. Dieſes aber iſt zweifellos der bedeutendſte ſeiner Zeit, nicht nur durch ſeine Dimenſionen, ſondern auch als einheitliche Raumkompoſition. Denn die dreiarmige Treppe führt hier nur zum Hauptgeſchoß und geſtattet ſomit die künſtleriſche Ausgeſtaltung der Decke. Hinſichtlich des Jeſuitenkollegs wieſen wir bereits auf Magnani. An ihm gefällt die ſchöne dreiſchiffige Vorhalle, deren Decke ruſticirte toskaniſche Säulen tragen, und der hohe und breite Umgang längs der Unterſtützungsmauer, den man freilich in der ziemlich nüchternen Außenarchitektur angedeutet zu ſehen wünſchte.

Magnani's erſtes ihm ſicher zugeſprochenes Werk iſt der Thurm von S. Giovanni Evangeliſta (1614), der zum Vorbild für eine Reihe ſpäterer ähnlicher Bauten werden ſollte. Der quadratiſche Unterbau ſteigt, nur wenig durch Liſenen in Ziegelwerk gegliedert, hoch auf. Dann folgt ein Geſchoß mit joniſcher Ordnung und Palladiomotiv. Ueber dem Geſims eine Baluſtrade, dann ein Stockwerk im Achteck, ſchließlich ein rundes mit welſcher Haube; das Ganze iſt eine ſehr ruhige, folgerichtig entwickelte und im Detail nobele Kompoſition.

Aehnlich mit ſtärker gegliedertem Unterbau, barocker Haube iſt der Thurm von S. Giacomo Apoſtolo, ferner derjenige des Palazzo del Governo und jener der erſt unter dem Einfluß von Palladio's Schule entſtandenen Kirche S. Rocco, denen ſich ſchließlich der durch ununterbrochene planloſe Vertikaltheilungen bei großer Pracht ganz ungenießbare Thurm von S. Sepolcro anſchließt.

In der Kirche S. Aleſſandro nähert ſich Magnani in der übertriebenen Hingabe ans Detail des Grundriſſes S. Georgio in Modena. Die Architektur bleibt ſtreng und etwas trocken. Sein beſtes Werk dagegen iſt der Palazzo del Comune (1627), eine gleichfalls nicht fertige, mächtige Loggia von ſchöner weiträumiger Kompoſition und kräftiger Gliederung, über der ſich ein zweites, einen Saal beherbergendes Geſchoß aufbaut. Eine intereſſante, leider für mich nur in unklaren Umriſſen erkennbare künſtleriſche Individualität ſcheint jener *Alessandro Baldi* geweſen zu ſein, welcher 1597 gemeinſam mit *Francesco Pacchioni* die Madonna della Ghiara zu Reggio erbaute. Leider kenne ich dieſelbe nur durch die Aufnahme Strack's. Es iſt der Grundriß ein intereſſantes Seitenſtück zu den gleichzeitigen Centralbauten, überaus klar und einfach im Syſtem, namentlich demjenigen des Doms zu Brescia verwandt, jedoch durch die elegante feine Ausbildung der Stützen bemerkenswerth.

In Ferrara fand die Richtung Tibaldi's beſonders energiſche Vertreter, namentlich durch den kräftigen aber nüchternen *Alberto Schiatti*. Sein früheſter Bau dürfte das merkwürdige Kirchlein La Madonnina ſein, eine noch ganz vom Geiſt der Frührenaiſſance durchwehte Anlage, deren quadratiſches Schiff durch vier Stützen in griechiſcher Kreuzesform abgetheilt und am Oſtende der entſtehenden drei Schiffe mit drei Choranlagen geſchloſſen wurde. Jene Stützen beſtehen aus je vier gekuppelten Frührenaiſſanceſäulen. Die Façade baut ſich in einfach derben Motiven auf. Reicher iſt der 1573 begonnene Gesù, eine Kirche mit breitem, tonnengewölbten Hauptſchiff, an das je drei Kapellen ſeitlich anſtoßen, quadratiſchem Chorraum und halbkreisförmiger Abſis. Das Detail lehrt, daß Schiatti in formeller Beziehung noch nicht völlig ſicher war. Vieles iſt ungeſchickt: ſo die Häufung der Bogen an den Arkaden, wo neben die toskaniſchen Pilaſter Pfeiler und dicht daran Säulen geſtellt ſind, die jede ihre Archivolte tragen; ferner das Todtlaufen vertikaler Profile in die letztere; die Menge der verkröpften Unterglieder unter glatt durchlaufender Platte; die Trockenheit der Façade, die Häßlichkeit des Ornamentalen. Aber dem Werke iſt eine gewiſſe geſunde Kraft eigen. Dazu kommt eine ſchlichte Verſtändigkeit in der Detaillirung und ſchöne Lichtvertheilung ſelbſt bis in die Ka-

pellen hinein. Das mächtige Kollegium der Jeſuiten (1576) erinnert an dasjenige zu Parma. Aehnlich dem Geſù iſt S. Paolo (gleichfalls 1573 begonnen), ein lateiniſches Kreuz mit dreiſchiffigem Langhaus, deſſen fünf Gewölbſyſteme ſeitlich je in einer kalbkreisförmigen Niſche enden. Der Aufriß der Façade und das Innere iſt handwerklich kräftig, doch ohne Schwung, aber immerhin beſſer geglückt, als im Geſù, namentlich das Tonnengewölbe mit ſeinen großen Stichkappen von glücklicher Geſtalt. Dagegen wirkt die Kuppel und die trübſelige, grau in grau auf Goldgrund gehaltene Malerei unerfreulich. Der letzte bekannte Kirchenbau Schiatti's iſt St. Francesca Romana (1622). Im gleichzeitigen Profanbau wird zwar Schiatti's Name nicht genannt, doch dürfte es zweifellos ſein, daß er auch hierin ſich bethätigte. Es giebt in Ferrara eine Anzahl trefflich komponirter, einfacher, doch palaſtartig gedachter, meiſt ganz in Ziegelrohbau ausgeführter Häuſer, die ſehr wohl unſerem Künſtler zugeſchrieben werden können. So der Palazzo Cicagnara (Via terra nuova 23), eine dreigeſchoſſige edle Front mit nur im Erdgeſchoß aus Hauſtein, ſonſt in Ziegel gebildeten Ortſteinen an den Hausecken, kräftigen Gurten und ſchönem Hauptgeſims, den Palazzo Caraccho (? Via Ciſterna del Follo) mit ſchwerem Ruſtikaportal, feinen Gliederungen bei nicht ganz glücklicher Kompoſition, der zierliche Palazzo Pareschi (Via Madama 35), die unfertige Casa Maffei (Via delle Vecchie) mit hübſcher Treppe, ferner das Findelhaus in Via di Comercio etc.

Der bedeutendſte Bau dieſer Art iſt zweifellos der Palazzo Crispi, welcher dem *Girolamo Sellari da Carpi* zugeſchrieben wird und vor 1538 gebaut worden ſein ſoll. Die zahlreichen im Bau angebrachten Inſchriften reichen jedoch nur bis 1588 zurück, wie denn auch die Entwicklung der ganzen Architektur einer Entſtehung in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts widerſpricht. Die edele Façade erinnert vielmehr an Vignola's Palazzo Farnese in Piacenza, übertrifft ſie jedoch an geſchicktem Wechſel der Motive. Den Hof umrahmt eine doppelte Blendarkadenreihe in anmuthigen lebendigen Formen, wenn auch in der bürgerlichen Stellung des urſprünglichen Beſitzers entſprechender formaler Beſchränkung (Fig. 69). Schon etwas gekünſtelt im Detail, doch noch immer trefflich in der Kompoſition iſt der Palaſt Via Montebello 10, ebenſo der danebenſtehende in Via Bellaria, und namentlich die wohl abgewogene Façade mit zwei Geſchoſſen und ſtattlichen Achſenweiten eines weiteren Palaſtes in Via Montebello, deſſen Namen ich nicht ermitteln konnte. Selbſt kleinere Häuſer dieſer Art, wie Casa Fraschi (Via Garibaldi 112), Casa Bottoni (Via degli Armati 8) behalten doch ihren herrſchaftlichen Charakter.

Neben Schiatti blühten zu jener Zeit auch in Ferrara *Alessandro Balbi,* von dem ich aber hier nur eine kleine Kapelle in St. Maria in Vado kenne; *Francesco Guitti,* der Erbauer von St. Maria della rosa (1624), der Ravennate *Luca Danese,* welcher 1629 St. Maria della Pietà in der Grundform nach Schiatti's Vorbild errichtete u. A. m.

Schiatti's Nachfolger dagegen war *Giambattista Aleotti,* genannt *l'Argenta* (geb. zu Argenta 1546, † 1636.) Seine Bauten in Ferrara ſind unbedeutend; ſeine Hauptbeſchäftigung war der Tiefbau. Zu erwähnen wäre nur die Univerſität, die, obgleich aus dem Gothiſchen umgebaut (1587) doch von einheitlichem Effekt, namentlich durch ihr ſchneidig profilirtes Portal ſich auszeichnet, das Monument des Arioſt (1610—1612), früher in S. Benedetto, jetzt in der Univerſität, und die Façade der Kirche St. Anna (1623). Seinen Ruf erhielt Aleotti durch den Bau des Teatro Farnese zu Parma (1618), von welchem an anderen Orten zu ſprechen ſein wird.

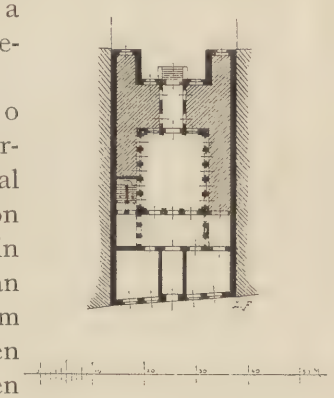


Fig. 69. Palazzo Crispi zu Ferrara. Grundriss.

Es ſei hier ſchließlich noch der Palazzo Bevilacqua, jetzt Coſtabili Contarini erwähnt, der von dem 1627 geſtorbenen Kardinal Bonifacio erbaut wurde, ein Werk, das von einem römiſchen Architekten entworfen ſein könnte und durch ſeinen reichen Schmuck an Niſchen, Waffengehängen, Inſchrifttafeln, ſeinem kräftigen Portal mit Balkon und ſeine barockeren Detailformen ſich von den übrigen Paläſten Ferrara's nicht unweſentlich unterſcheidet. —

Einen zwar vielbeſchäftigten aber gleich Schiatti trockenen Vertreter fand die Schule Tibaldi's zu Turin in dem Grafen *Amadeo di Castellamonte,* der ſich 1635 im Dienſt der Herzöge von Modena befand und nach der Belagerung von 1640 Turin wieder aufbaute. Schon vorher war durch ihn die Piazza S. Carlo (1638) angeordnet worden, die man für eine Nachahmung der Piazza del Popolo zu Rom halten müßte, wenn ſie nicht die ältere wäre. Denn an der einen Schmalſeite waren wohl von jeher zwei Kirchen intendirt, wenngleich die Façaden derſelben erſt 1718 reſp. 1863 ausgeführt wurden. In der älteren derſelben, S. Carlo, dürfte nur das kaſſettirte Gewölbe und ſeine reiche Stukkirung intereſſiren. Die an Bologna und Palaſtentwürfe Serlio's mahnende Architektur der den Platz umgebenden, nach einem Plan geſchaffenen Häuſer iſt von einem etwas ſchwerfälligen Ernſt.

Mit dem Jahre 1646 hebt für den Grafen eine höchſt umfang-

reiche Bauthätigkeit an. Zunächſt begann er damals den Aufbau des Palazzo reale, eine mächtige Anlage, deren vielgeſchoſſige und vielfenſtrige Façade künſtleriſch zu beherrſchen ſichtlich ſeine Fähigkeiten als Architekten überſtieg. Namentlich durch die Umrahmung jeder Wandfläche, die Durchführung faſt aller Horizontalen, zerſtückelt er die ganze Front in kleine Theile, die das Geſims und die mächtigen Eckriſalite nicht mehr feſt zuſammenzuhalten vermögen. Das Innere des Palaſtes iſt durchweg neueren Datums. Die Kirche S. Salvatore gehört gleichfalls dieſem Zeitraum an, etwas ſpäter (1660) entſtand das umfangreiche Ospedale maggiore, darauf (1675) die mächtige, gleichfalls nach einem Plan aufgebaute via di Po, eine geſchickt angelegte Trace vom Mittelpunkt der Stadt, der Piazza Castello, zum Flußufer. Zwei Privatpaläſte, der Palazzo Lascaris (Via St. Teresa 15), der aber unverkennbar im 18. Jahrhundert umgebaut wurde, und der Palazzo Levaldigi, genannt casa di Diabolo (ebenda, Ecke von Via Providentia) fallen durch geſchickte Kompoſition der Veſtibüle auf. Die Säulen vor dem Portal ſind in der von Delorme erfundenen eigenartigen Ruſticirung gehalten. Schließlich ſchuf Castellamonte das Schloß und Park der Veneria reale, welch erſteres, mehrfach umgebaut, unter der franzöſiſchen Herrſchaft faſt gänzlich verſtört wurde. Nach alten Stichen[1]) war dieſes Schloß ganz nach nordiſchen Grundzügen entworfen. Ein ringsumſchloſſener Hof mit Umgängen, dann ein zweiter, der nur nach einer Seite ſich gegen das Blumenparterre öffnet. In der Achſe das Hauptgebäude, das ſich von den zweigeſchoſſigen Flügeln zum viergeſchoſſigen Mittelbau anſteigend aufbaut. Anlehnend links weitere Höfe für Stallungen der Pferde und der Meute, im Hintergrund ein architektoniſch angelegter, mit zahlreichen Statuen geſchmückter Park. Von gleicher Hand dürfte das Schloß Moncalieri ſein, ein rieſiges Backſteinwerk mit vier mächtigen Eckpavillons, dazwiſchen niederem Flügel, in welchem an der Hauptfront mit Geſchick die Rundthüren des alten Schloſſes eingefügt ſind. Die mächtige Terraſſe vor der letzteren bietet eine unvergleichliche Ausſicht auf die Alpen, urſprünglich waren ſtatt derſelben eine hohe Rampe und hinter dem Schloß die Berglehne anſteigende Gartenterraſſen projektirt. Das Innere war mir zufälliger Weiſe nicht zugänglich. Auch Schloß Racconigi gehört derſelben Richtung an, wurde jedoch unter Carlo Alberto zu Anfang unſeres Jahrhunderts umgebaut.

Das Auftreten franzöſiſcher Einflüſſe in Piemont, die durch die Waffengewalt in zahlreichen Kriegen hineingetragen, durch Heirathen

[1]) Camillo Maria Audibertes, regiae villae poetice descriptae, Turin, 1709.

Savoyiſcher Fürſten mit franzöſiſchen Prinzeſſinnen noch befeſtigt wurden, macht ſich an allen dieſen Bauten mit Entſchiedenheit geltend. Es iſt dies umſomehr zu beachten, weil, wie weiterhin nachzuweiſen ſein wird, der von Paris ausgehende Klaſſicismus hier zuerſt Nachahmung und eine feſte Stütze fand, Turin das natürliche Einfallthor der ſpäter die ganze civiliſirte Welt berührenden franzöſiſchen Kunſtanſchauungen nach Italien wurde. Kurz nachdem der Bau des Luxembourg in Paris vollendet war, in dem Moment alſo, da eine Mediceiſche Prinzeſſin mit vollem Bewußtſein eine neue Richtung der Architektur in Frankreich inaugurirte, die Florentiner Baukunſt durch Nachahmung der damals höchſt geſchätzten Werke Ammannati's, des Pitti-Hofes, dorthin übertragen wurde, ließ ſich Marie Chriſtine von Frankreich, die Witwe des 1630 verſtorbenen Herzogs Vittorio

Fig. 70. Castello del Valentino bei Turin. Hoffront.

Amadio I., das Schloß del Valentino bei Turin errichten, welches unzweifelhaft das Werk eines Franzoſen aus der Schule des *Salomon Debrosse*[1]) (Fig. 70) iſt. Der Hauptbau beſteht aus einem Corps de logis mit zwei hohen Eckpavillons; davor liegt ein Ehrenhof. Zwei um ein Stockwerk niedrigere Pavillons ſtehen am Ende der denſelben einfaſſenden geſtreckten Seitenbauten. Jetzt erſtrecken ſich Arkaden in der Verlängerung der letzteren bis an das den Hof abſchließende Gitter. Die Anlage kam nicht in ihrer ganzen, urſprünglich beabſichtigten Ausdehnung zur Durchführung. Der Hauptbau bildete einen lang geſtreckten zweigeſchoſſigen, doch gegen den Po zu auf einer Arkade ruhenden Trakt, der durch vier thurmartige Pavillons in drei Theile getheilt wurde. Vor dem Mittel ſteigt eine hohe Freitreppe bis zu der das Podeſt überbrückenden Achſenvorlage auf. Je den drei Theilen des Baues entſpre-

[1]) Vergl. W. Lübke, Geſch. der Renaiſſance in Frankreich. Stuttgart 1885, 2. Aufl. S. 334.

hend waren an der Landſeite drei Höfe beabſichtigt, von denen nur der mittlere ausgeführt wurde. Die Seitenflügel derſelben ſchließen wieder mit einem Pavillon ab. An Stelle jenes Eiſengitters war in der Achſe im Bogen ſich vorlegender Hofabſchluß mit einem Thorthurm beabſichtigt.

Die Pavillons haben ſteile und hohe Dächer, die einzigen dieſer Art in Italien. Die Architektur iſt von jenem ſpielenden Reichthum gleichzeitiger franzöſiſcher Werke, namentlich das reizende Motiv des Portales am Hauptbau, eine dreitheilige Arkade zwiſchen durch beide Geſchoſſe reichenden Säulen in den Formen Delormes, darüber eine Attika mit Inſchrifttafel und ein in bewegten Linien gezeichneter Giebel, erſcheinen als direkt von jenſeits der Alpen importirt. Dagegen lehren wieder andere Details, daß der Meiſter des Baues dem Einfluß ſeiner neuen Heimath ſich nicht überall entziehen konnte.

Dieſe Miſchung der Stile zeigt ſich auch, freilich mit Ueberwiegen des Italieniſchen, an dem Hauptbau *E. Lanfranchi's* dem Palazzo della Città (1659), der, dem Genueſer Palazzo Ducale ähnlich durch drei Ordnungen über einander faſt zu ſtark gegliedert, auch jene Delorme-Säulen am Portal unter dem Balkon verwendete. Auch hier iſt das Detail intereſſant gebildet, noch von ziemlicher Strenge, aber an manchen Stellen zu derb. Das Beſte iſt der lichte und großräumige Hof, deſſen Schmalſeiten von luftiger und pikant angeordneter Loggia über je vier unten toskaniſchen, oben joniſchen Säulen abgeſchloſſen ſind. Hierher gehört ferner die Basilica magiſtrale (1679), ein unbedeutender Centralbau in achteckiger Form. Die Villa della Regina, jetzt Mädchenpenſionat, eine geſchickt angelegte, ein Thal beherrſchende, aber künſtleriſch unbedeutende Anlage, gleichfalls von belebter Silhouette, weil mit dreigeſchoſſigem Mittelriſalit und ebenſolchen ſchmalen Eckpavillons, dagegen zweigeſchoſſigen Flügeln, ſei noch als das Werk eines gleicher Richtung dienenden Architekten, Namens *Viettoli* erwähnt.

Die Zeit nach Aleſſi's Fortgang von Genua, alſo gegen das Ende der ſechziger Jahre, war für die Stadt eine wenig glückliche. Mehr und mehr begann die Uebermacht der Türken auf die Handelsbeziehung der alten Seekönigin zu drücken. Im Jahr 1566 ging Chios verloren, die Entdeckungen der Spanier und Portugieſen gaben dem Handel mit Aegypten einen ſchweren Stoß, tiefe innere Konflikte zwiſchen den alten und den neu durch Andrea Doria unter die „Alberghi“ aufgenommenen Adelsfamilien unterwühlten den Staat, boten Spanien und Frank-

Fig. 71. Palazzo Doria Tursi zu Genua. Hofanſicht.

reich Gelegenheit, in das politiſche Leben der Republik einzugreifen. Ja Don Juan d'Austria erſchien mit der ſpaniſchen Flotte vor dem Hafen

und zwang die Signorie, ſich einem ſchiedsrichterlichen Spruche des Papſtes, des Kaiſers und des Königs von Spanien zu unterwerfen. Endlich kam es 1576 zum Austrag der Verfaſſungsſtreitigkeiten, und nun erſt begann das künſtleriſche Leben ſich von neuem zu entfalten. Jedoch war die Entwickelung der Architektur in Genua ſelbſt unterbrochen. Auf Aleſſi folgte keine direkte Schule. Als der Meiſter, welcher nun an Aleſſi's Stelle tritt, wird *Rocco Lurago* (geb. zu Pelſopra bei Como, † um 1590) genannt. Neben ihm erſcheint *Taddeo Carlone* (geb. zu Rovio bei Lugano), der zwar als Stukkateur und Bildhauer, wie als Maler viel beſchäftigt wurde, von dem Architekturwerke ſich jedoch mit Sicherheit nicht nachweiſen laſſen. Jetzt, wie in der ganzen Kunſtgeſchichte Genua's, treten mithin fremde Künſtler in Vordergrund. Aus der geſchäftsgewandten, kaufmänniſchen Bürgerſchaft, unter den kühnen Seefahrern und weitſchauenden Handelsherren erwuchs kaum ein eingeborener Künſtler von großer Bedeutung. Dieſer Umſtand machte die „Superba“ zu einem bevorzugten Wanderziel jener formſicheren Werkmeiſter vom Südhang der Alpen, welche mit unvergleichlichem Geſchick den lokalen Anforderungen und baulichen Gewohnheiten, wie auch den durch Geſchichte und Lage geſchaffenen künſtleriſchen Vorbedingungen ſich anzuſchmiegen wußten und immer etwas von der freien Größe und der monumental einfachen Linienführung ihrer Berge nach dem Süden brachten.

Lurago baute den Palazzo Doria Tursi, ſpäter Jeſuitencolleg, jetzt Municipio, das mächtigſte und unbedingt wirkungsvollſte Bauwerk der Strada nuova. Milizia erzählt, der Meiſter habe für Papſt Pius V. (1566—1572) in dem Städtchen Bosco am Lago Maggiore die Kirche und das Kloſter der Dominikaner gebaut und ſei dann von deſſen Nepoten, dem Cardinal Ghisleri, vergeblich nach Rom berufen worden. Dieſe dürftigen Notizen geben wenig Anhalt für eine nur einigermaßen präziſe Charakteriſirung Lurago's, zumal ich über Exiſtenz und Ausſehen der Bauten zu Bosco keine Auskunft zu geben vermag. Jener eine Genueſer Palaſt aber läßt uns den Meiſter als einen der glänzendſten jener Zeit und meines Erachtens als einen zwiſchen Aleſſi und Tibaldi ſtehenden Baukünſtler erkennen. Was bei Erſterem noch gebunden, ängſtlich und unfrei erſcheint, die Luſt am Kleinen und die Schüchternheit im Großen, entfaltet er zu breiter Pracht. Er nimmt die Motive ſeines Vorgängers ſowie diejenigen, welche dem Tibaldi[1]) zugewieſen werden müſſen, zu großer, einheitlicher Kompoſitionsweiſe auf und verſteht überall dort das Detail zurückzudrängen, wo es nicht

[1]) Dem auch Quatremére de Quincy ohne Angabe der Quelle den ganzen Bau zuſchreibt.

zu felbſtändiger Wirkung beſtimmt und dann beſonders kräftig hervorgehoben wird. Vor allem aber iſt er der erſte, der auf das ſchwierige Terrain des bergig engen Genua die Raumgröße des übrigen Italiens überträgt und dieſelbe mit köſtlich maleriſchem Empfinden verbindet. Denn im Palazzo Doria Tursi entwickeln ſich aus der früher meiſt nur durch Futtermauern mit einer Brunnenniſche abgeſchloſſenen Berglehne jener köſtliche Terraſſenbau, der geradezu zum charakteriſtiſchen Merkmal der Genueſer Palaſtanlagen wird, nun erſt erhalten die Säulenarkaden jene vornehme Freiheit und jenes graziöſe Verhältniß, das ſich hier bis in ſpäte Zeiten erhält, nun erſt bekommen ferner die Höfe hinter den Paläſten jene klare und doch reiche Geſtaltung und nobele Perſpektive, Vorzüge, welche Aleſſi wohl erſtrebt, aber bei gleicher Einfachheit des Grundgedankens nur an den in ebenem Terrain vor den Bauten angelegten Höfen erreicht hat.

Der Grundriß des Palaſtes iſt in hohem Grade überſichtlich. Der zweigeſchoſſige Arkadenhof mit toskaniſchen und joniſchen Säulen, leichten Archivolten und gequaderten Mauerflächen, fünf zu drei Achſen breit, zeichnet ſich durch Grazie und Leichtigkeit aus. An den rückſeitigen Umgang legt ſich um zwei Lichtſchächte die glänzende doppelarmige Treppe (Fig. 71). Vom erſten Podeſte gelangt man zu einer reich ausgebildeten Grotte. Köſtlich iſt die Entwicklung der Treppenanlage im Obergeſchoß. Die Arkade gegen den Hof wiederholt ſich hier gegen die rückwärts von der Treppe angeordnete Terraſſe. Ueber einen kleinen Garten ſchaut man zur Brunnenniſche. Die Linien überſchneiden ſich in reichſtem Spiele, die köſtlichſten Perſpektiven öffnen der üppig ſüdlichen Natur einen erfriſchenden Einblick in das ſchön geordnete Menſchenwerk. Die Räume zu Seiten des Hofes reihen ſich ungezwungen an einander. Von künſtleriſchem Werthe iſt namentlich das Veſtibül, ein ſchlichter, rechtwinklicher, mit Kappen eingewölbter Saal, in welchem die Treppe zu dem weſentlich höher gelegenen Hof, beziehentlich zu der ihn umgebenden Arkade ſich befindet. So überſchaut man beim erſten Eintritt in das ſtattliche Portal alsbald die ganze Entwicklung des Baues bis hinauf zur hohen Futtermauer der Berglehne, und genießt ein großartig architektoniſches und doch maleriſches Geſamtbild von unvergeßlicher Wirkung.

Kaum minder bedeutend iſt die Façade (Fig. 72). Unverkennbar zeigt ſich Lurago hier als Nachahmer Aleſſi's und ſpeziell von deſſen Villenbauten beeinflußt. Denn einestheils erinnert das Motiv der kannelirten, hier toskaniſchen Pilaſter, des mit dem darüber befindlichen Halbſtock verbundenen Obergeſchoſſes, die gleiche Anordnung der Etagen in der unteren ruſticirten Hälfte des Hauſes, die mächtige Gurtplatte durch-

aus an die geſchilderten Hauptwerke des älteren Meiſters, aber anderntheils wäre eine derartig großförmige, monumentale Ruhe, Einfachheit des Grundgedankens ohne die Thätigkeit der oberitalieniſchen Meiſter, ohne Palladio und Tibaldi in dieſer Zeit nicht möglich geweſen. Die Stimmung des Baues entſpricht zwar noch völlig der Hochrenaiſſance, doch iſt das Detail ſchon überall voller und freier, minder zierlich, doch individuell reizvoll. Das Untergeſchoß iſt durch ruſticirte, gleichfalls toskaniſche Pilaſter abgetheilt, die Fenſterſtürze ſind durch kräftige Quaderung ausgezeichnet, über dieſen ragen große Fratzen bis zu den ſchlichten Mezzaninfenſtern auf. Die Gliederung der Oeffnungen des Obergeſchoſſes iſt einfacher bis auf den wuchtigen ornamentalen Schmuck des Mezzanin's. Das Hauptgeſims wurde mit großen Konſolen von hoher Schönheit und Wirkung ausgeſtattet. Im Portale zeigt ſich allein noch ein Reſt von jener Unfreiheit und Eckigkeit, welche der älteren Genueſer Schule hie und da anhaftet. So ſind die Figuren und Trophäen und das Wappen über der toskaniſchen Ordnung mit dieſer organiſch nur wenig verbunden, erſcheinen, als ob ſie nur zum Aufputz an ihre Stelle geſetzt wären. Die Wirkung der mächtigen neun Achſen breiten Façade liegt in der ruhigen Folge desſelben großen Motivs, in der mächtigen Geſchloſſenheit der durch Gurt und Hauptgeſims ſtreng zuſammengefaßten Glieder des majeſtätiſch an die enge Straße ſich vordrängenden Baues. Sie wird auf das höchſte geſteigert durch den Anbau zweier graziöſer, je drei Achſen breiter Arkaden, die ſich über dem weiterhin als Terraſſe ſich fortziehenden Sockel als Fortſetzung des unteren Hauptgeſchoſſes erheben und die Formen der Hofarchitektur außen wiedergeben. Der überaus geiſtvoll durchgeführte Kontraſt zwiſchen ihrer zierlichen Leichtigkeit und der Wucht des Hauptbaues zeugt von dem ſeltenen Kompoſitionstalente des Meiſters.

Von weiteren Bauten Lurago's weiß man mit Beſtimmtheit nichts. Doch läßt ſich aus der Verwandtſchaft einzelner genueſiſchen Paläſte mit ſeinem Hauptwerke mit einigem Anſpruch auf Beachtung der Schluß ziehen, daß ein dem Munizipio gegenüber gelegener Palaſt gleichfalls ſein Werk ſei.

Dieſen, den Palazzo Salvago, jetzt Serra, ſchuf im Inneren namentlich hinſichtlich der jetzigen, hochintereſſanten Treppenanlage *Tagliafico* (1755) unter *Charles de Wailly's* Leitung gänzlich um. Von letzterem Meiſter ſtammt auch das heutige Hauptgeſims. Der Palaſt iſt, obgleich nur fünf Fenſter breit, mit zwei ſeitlichen Riſaliten verſehen. Die Architektur einfach doch edel; die Hauptwirkung beruhte auf der Façaden-Malerei, indem die Ecken gequadert, die Geſchoſſe durch zwei Säulenordnungen gegliedert und die Fenſter von ſchwerem Orna-

Fig. 72. Palazzo Doria Tursi zu Genua. Façade.

ment umgeben waren. Weiterhin ſchließt ſich, als zu Lurango's Bauten zu zählen in der Strada nuova der Palazzo Brignole Sale an, nach ſeinem rothen Anſtrich il Roſſo genannt, welcher meiſt für ein Werk Aleſſi's gehalten wird. Den merkwürdigen Bau weiß ich nur hier in die Baugeſchichte Genua's einzuordnen. Er ſcheint im Kern ſeines ſpäter weſentlich erweiterten, ſehr reizvollen Grundriſſes noch mit dem Palaſt übereinzuſtimmen, den Rubens als Palazzo Ottavio Sauli bezeichnet. Jedoch müßte die Façade in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts völlig umgebaut worden ſein. Hof und Veſtibül dagegen laſſen ſehr wohl auf Lurago ſchließen. Zwiſchen dieſe beiden Räume iſt noch ein Atrium eingeſchoben, indem gegen das Veſtibül zu die Arkade ſich auf doppelte Achſenweite verbreitert, um, ganz der künſtleriſchen Abſicht des Erbauers des Munizipio entſprechend, durch perſpektiviſche Durchblicke den Effekt zu bereichern und den Bau tiefer erſcheinen zu laſſen. Der Façade wird man gerechter werden, wenn man die niedrigeren Seitenflügel, als wahrſcheinlich ſpätere Anbauten, ſtreicht. Für dieſe ſind die gewaltigen Gurtgeſimſe, wahre Felsrücken, welche dem Hauptbau mit ſeinen wuchtigen Maſſen noch ganz gut zu Geſicht ſtehen, entſchieden zu ſchwerfällig. Der rothe Anſtrich läßt die architektoniſchen Glieder, unter denen in den beiden unteren Geſchoſſen Quaderungen vorherrſchen, noch maſſiger erſcheinen.

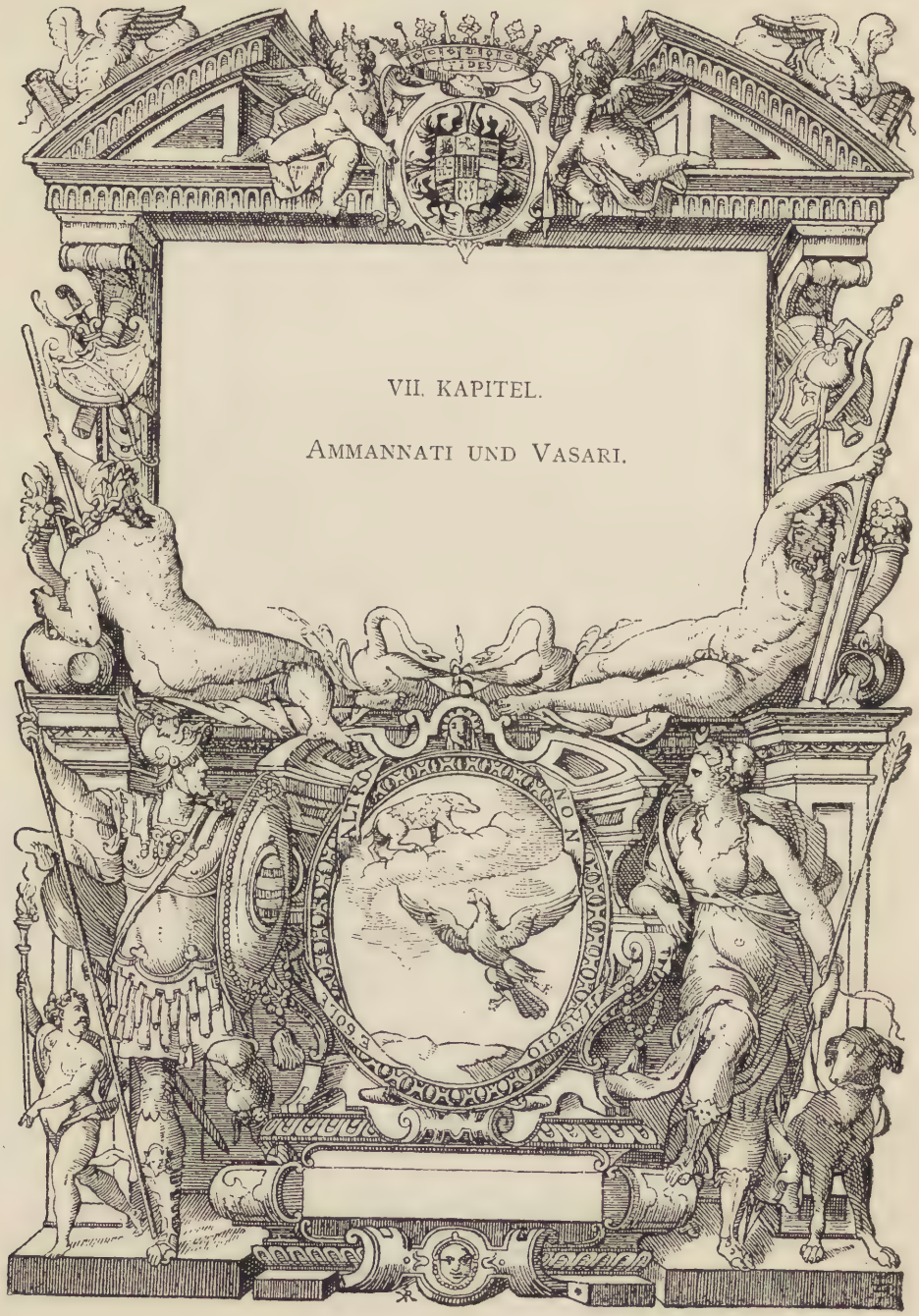
Die graziöſere Bildung des Obergeſchoſſes, namentlich die geſchweifte Grundgeſtalt der Sohlbänke ſowie die maſſigen Profile des Hauptgeſimſes gehören unverkennbar der ſpäteren Bauperiode an.

War ſchon die Beſtimmung der Werke Lurago's mit großen Schwierigkeiten und nur beſcheidenem Anſpruch auf Genauigkeit zu ermöglichen, ſo ſchwindet dieſelbe ganz dahin bei dem im Dienſte der Signorie ihm folgenden *Andrea Ceresola,* genannt *Vanone* (geb. zu Lancio), von welchem der Palazzo Ducale, jetzt Governale (1591), errichtet wurde. Ich glaube nicht, daß der jetzt ſtehende, nach dem Brande von 1777 errichtete Bau irgendwelche kontrollirbare Uebereinſtimmung mit dem älteren Palaſt beſitzt. Seine Abmeſſungen gehen ſo völlig über alles Genueſiſche jener Zeit hinaus, daß ſchon um ihrer Größe willen Rubens ſich ſchwerlich die Darſtellung des bei ſeiner Anweſenheit erſt 10 Jahre alten Prachtbaues hätte entgehen laſſen. Nach anderen Quellen, namentlich nach Milizia, war es ein Lombarde Namens *Rocco Pennone* († 1656), der an den alten kleinen Dogenpalaſt jenen neuen, namentlich den noch erhaltenen Portikus mit zwei Säulenhöfen baute; nach Alizeri erſcheint dieſer Architekt jedoch als der Nachfolger Vanone's und in den erſten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Genua thätig. Sichtlich liegen hier Verwechslungen vor.

Als Pennone's Werk kennen wir nur die Dekoration des Chores von S. Lorenzo, an welchem namentlich die barocken Pilaſter zwiſchen den unteren Fenſtern und deren wie aus weichem Teige gebildetes Ornament charakteriſtiſch ſind, ſowie ferner die trockene und unbedeutende Façade der Kirche S. Siro, beides Leiſtungen, welche nicht auf hervorragende künſtleriſche Begabung ſchließen laſſen.

Man kennt ferner die Namen einiger Schüler Lurago's; *Gianbattista Grigo* († vor 1656), *Francesco da Novi,* von dem die jetzt profanirte und nur in den Hauptformen erhaltene Kirche S. Bernardo zu Genua ſowie eine gleichen Namens zu Albaro erbaut wurde und *Antonio Orsolino* († 1656), welch letzterer abermals ein Lombarde war und mit mehreren Geſchlechtsgenoſſen am Feſtungsbau ſich bethätigt zu haben ſcheint.

Der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehören noch an: die Brüder *Sebastiano* († 1656) und *Tommaso Poncelli* (aus Oneglia an der Riviera Ponente), ferner *Antonio Corradi, Antonio Torriglia* (aus Genua), *Girolamo Gandolfo* (aus Oneglia), welche letzteren drei mit Grigo das mächtige Armenhaus, einen reinen Nutzbau errichteten, Männer, unter welchen nur Gandolfo, der Schöpfer des reicher geſchmückten Portalbaues (1658), als künſtleriſche Individualität, wenn auch nur beſcheidenen Ranges, hervortritt. Denn ſo groß der Bau als Abſchluß eines Thales gedacht erſcheint, ſo rieſig ſeine Ausdehnung, ſo intereſſant ſein um vier Höfe gruppirter Grundriß, das Vorbild des Schloſſes Caſerta, iſt, ſo haben die Dekorativformen des Mittelriſalites, welches ſich mit der Rampe in 7 Stockwerken über die Thalſohle erhebt und mit breitem, dem Meer zugewendetem, bildüberdeckendem Giebelbau abgeſchloſſen iſt, doch keinen Anſpruch auf künſtleriſchen Werth.



VII. KAPITEL.

AMMANNATI UND VASARI.

Wenn wir an einer langen Reihe von Künſtlern nachzuweiſen hatten, daß ſie in einer mehr oder minder bewußten Gegnerſchaft zu dem mächtigen Vordrängen Michelangelo's geweſen, deſſen rein individuelle Kunſtauffaſſung theils nicht verſtanden, theils aus Ueberzeugung zurückgewieſen hatten, ſo konnte doch eine ſo mächtige Perſönlichkeit nicht verſchwinden, ohne direkte Nachfolger, ohne eine Schule zu bilden. Daß dies hinſichtlich der Malerei und Plaſtik in reichem Maße geſchah, iſt eine allbekannte Thatſache. Ueberall dort, wo die Vorbilder durch Anſchauung der Natur aus erſter Hand gewonnen werden konnten, wo es nicht der Aufnahme einer durch den vielfachen Gebrauch verſtändlich gewordenen Sprache der Symbole, wie in der Renaiſſancearchitektur, bedurfte, überall wo die Gedanken primär auf den Beſchauer zu wirken vermochten, da zeigte ſich Michelangelo in ſeiner auf Jahrhunderte hinaus beſtimmenden Größe, da folgte die breite Menge der Mit- und Nachſtrebenden in unbedingter Huldigung ſeiner Auffaſſungsart. Aber wo der nur auf ſich ſelbſt und auf ſeine Erkenntniß der zum Ausdruck nothwendigen Mittel geſtellte Meiſter mit dem an der Antike ſich aufrichtenden Streben nach feſter, typiſcher Form in Widerſtreit kam, vermochte er nur Einzelne zu ſchwankender Gefolgſchaft zu bewegen. Zwar blieb der in ihm wirkende Zug zur Größe in Auffaſſung und Formgebung eine Errungenſchaft der Folgezeit, aber die mit derſelben verknüpfte Willkür hielt die Meiſter und namentlich die ausſchließlich die Architektur ausübenden Künſtler von ihm fern. So iſt es denn erklärlich, warum ein Bildhauer und ein Maler, Ammannati und Vasari, die eigentlichen Träger des Michelangelo'ſchen Geiſtes in der Architektur und warum die Stadt, in der Michelangelo ſeine kapriziöſeſten Bauwerke ſchuf, Florenz zur Geburtsſtätte des italieniſchen Barockſtiles wurden.

Die ſelbſtändigere unter den beiden Künſtlererſcheinungen iſt zweifellos *Bartolomeo Ammannati* (geb. zu Florenz 1511, † 1592), ein Schüler des Jacopo Sanſovino wohl nur in den Anfängen der Bildhauerei, die er ſpäter unmittelbar unter Michelangelo's Einfluß und in deſſen Geiſt ausübte. Vor ſeiner Ankunft in Rom (1550) ſcheint er architektoniſche Arbeiten nicht gefertigt und auch hier mit Feſtdekorationen begonnen zu haben. Dann arbeitete er am Bade der Villa di Papa Giulio, wohl nach Vignola's Angaben. Denn die hübſchen Formen die er dort ſchuf, lehnen ſich unverkennbar an den Brunnenentwurf des älteren Meiſters an, den uns Villamena im Stich erhielt. Die male-

riſche, überaus reizvolle Anlage, ein um ein halbkreisförmiges Becken gelagerter Bau mit zierlichen, offenen Loggien, Treppen und Grottenwerk, zeichnet ſich durch zierlichere Detaillirung und edle Einfachheit der Formen aus. Wir beſitzen aus dieſer Zeit noch weitere römiſche Werke des Ammannati, den Palazzo Rucellai, ſpäter Gaetani, Ruspoli oder Banca Nationale (1556), eine mächtige, ächt römiſch komponirte, 19 Fenſter breite Façade in drei Geſchoſſen, einfachen Grundlinien, ſchönem, reich ausgeführtem Hauptgeſims und der aus Florenz ſtammenden Vorliebe für kräftige Durchbildung der Parterrefenſter, die mit den durch Sohlbankkonſolen verbundenen Kellerluken den dominirenden Façadentheil bilden. Der Bau blieb unfertig, Hof- und Seitenfaçaden ſind neu, ebenſo das Mittelfenſter gegen den Corso. Von der Façade des Palazzo Sacriponte an der Piazza Fiametta gehören dem Ammannati wohl nur die fünf mittleren Fenſter gegen Palazzo Altieri an. Man vergleiche als Beweis für dieſe Annahme die Löwenköpfe an den Fenſtern des erſten Stockes unter einander. Ein Umbau aus der Zeit um 1700, der ſich ſtreng an das Alte hielt, vergrößerte die Anlage. Die häßliche Doppelbekrönung des Achſenfenſters gehört auch dieſer ſpäteren Periode an.

Dieſe Bauten zeigen, daß Ammannati in Rom ſich die ſtrenge Kompoſitionsweiſe und den Reſpekt vor der Antike geholt hatte, daß er in dieſem Sinn von dem in formaler Durchbildung ihm überlegenen Vignola abhängig wurde. Aber doch konnte dauernd in dem Bildhauer, der an Sanſovino's lebendigem Geiſt die Quellen der Kunſt gefunden, der dann die rückſichtsloſe Selbſtherrlichkeit Michelangelo'ſcher Plaſtik empfinden und verehren gelernt hatte, die Strenge der Regel nicht haften. Sobald er die Tiberſtadt verließ, zeigte ſich ſeine Kunſt freier, dem Michelangelo verwandter. Die Florentiner Atmoſphäre war für eine derartige Entfaltung durchaus günſtig.

Cosimo I., ſeit 1537 Herzog von Florenz, war nach Niederwerfung des Filippo de Strozzi im Vollbeſitz fürſtlicher Gewalt, die er mit der Strenge des Siegers, aber zugleich mit hohem Intereſſe für Kunſt und Wiſſenſchaft ausübte. Bald, nach der Eroberung von Siena, nachdem die Landſtädte nunmehr bis auf Lucca ſämtlich ihre Selbſtändigkeit eingebüßt hatten, ſchritt er zur Gründung eines Staates Toskana und umgab ſich, ſeit er für ſich und ſeine Erben, zunächſt den zum Mitregenten ernannten Sohn Francesco Maria, den Titel eines Großherzogs angenommen, mit dem Glanz und Pomp der reichſten Krone Italiens. Und wenn gleich unter den Nachfolgern bald dieſe neue Schöpfung politiſch verfiel, ſo wirkte noch der alte Glanz und der Ruhm der Stadt Florenz, als des bevorzugten Sitzes italieniſcher Kunſt,

kräftig genug nach, um der ſchönen Stadt am Arno tief greifenden Einfluß auf die Kunſtentwickelung der Folgezeit zu ſichern.

Freilich die Zeit der großen Paläſte war vorüber. Ein Geſchlecht, welches den damals noch vielfach unfertigen Palazzo Pitti beſaß, mußte ſich hüten, zu dieſer höchſten Verwirklichung fürſtlicher Macht durch die Baukunſt ein ſchwächeres Gegenſtück zu errichten. Auch der kirchliche Sinn wirkte hier nicht mehr ſtark genug oder die Weltluſt der fürſtlichen Reſidenz zu übermäßig, um Gotteshäuſer von annähernd jener Größe, als in Rom, zu ſchaffen. Waren es ja die Medicäer ſelbſt,

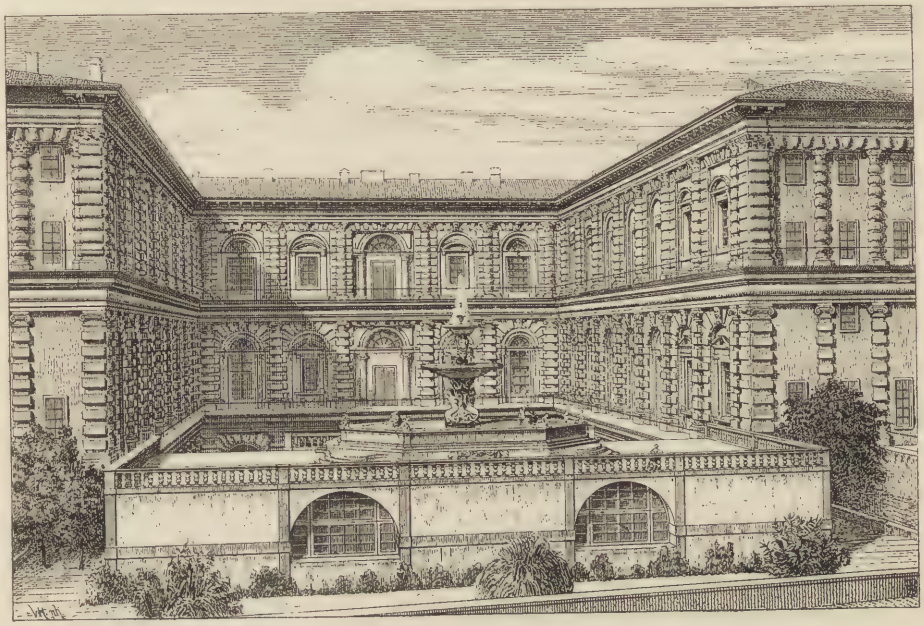


Fig. 73. Palazzo Pitti zu Florenz. Hofanſicht.

welche an der Tiber die großartigſten Werke geſchaffen hatten. Auch durften die edlen Geſchlechter nicht mehr verſuchen, mit den Fürſten im Palaſtbau um die Palme ſtolzeſter Prachtentfaltung zu wetteifern. Wo die Großherzöge nicht für ſich ſelbſt bauten, erhielt die Architektur etwas Bürgerliches, der Palaſt etwas Hausartiges. Als Neuerung traten Nutzbauten für die Verwaltung, Hoſpitäler, Brücken etc. vielfach in den Vordergrund. Die Kirchen bleiben durchweg in beſcheidenen Dimenſionen und entbehren jenes Zuges nach prunkender Erſcheinung, der in Rom zu intereſſanten Neuerungen führte. Es entwickelte ſich mehr eine höfiſche Eleganz; das Profil, die Einzelheit wird mit beſonderem Fleiß behandelt, da die Steigerung der Kompoſition hinſichtlich

der Größe und überraſchenden Wirkung ſich verbot. Das Theater beginnt hier zuerſt Einfluß auf die Architektur zu gewinnen. Mit ihm die Luſt am Neuen, Ueberraſchenden. Florenz ſchreitet in der Entwickelung zum Barock allen italiſchen Städten voran. Hier löſen ſich zuerſt die Ketten der ſo ſchwer erkämpften Regeln der Antike, hier vollzieht ſich Michelangelo's Werk, das Empfinden des Künſtlers ſelbſt an ihre Stelle zu ſetzen. Dies geſchieht zunächſt nicht an den großen Maſſen der Kompoſition, ſondern am Detail. Es wird die Aufgabe der folgenden Zeilen ſein, den Entwicklungsprozeß der Wandlung des Details und die hieraus für die ganze Architektur Italiens ſich folgernden Umgeſtaltungen des architektoniſchen Denkens nachzuweiſen.

Schon bald nach 1556 kam Ammannati nach Florenz [1]), wo ſein erſtes und wohl edelſtes Werk die Brücke St. Trinità war (ca. 1557—1569). Ein Hochwaſſer hatte (1557) die alte Brücke zerſtört. Der Meiſter ſah ein, daß weder der Strom durch Pfeiler zu ſehr eingeſchränkt werden dürfe, noch dem Verkehr zugemuthet werden könne, die hohen Steigungen mittelalterlicher Brücken zu überwinden und ſchuf daher nur drei flach geſtreckte Korbbogen von überaus eleganter, elaſtiſcher Spannung, verzichtete auf allen architektoniſchen Schmuck außer der Profilirung der Hauptlinien, erzielte jedoch durch dieſe einfache und dem Zwecke höchſt angemeſſene Ausbildung eine überaus graziöſe Wirkung, welche es erklärt, warum nunmehr die Herzogin Eleonore von Toledo, die Beſitzerin von Brunellesco's Palazzo Pitti, Ammannati den Auftrag ertheilte, dieſes berühmte, nach dem Garten zu noch nicht abgeſchloſſene Bauwerk zur Vollendung zu führen. (Fig. 73.)

Er ſuchte ſich nach beſten Kräften mit der herben Kraft des größten Meiſters der Frührenaiſſance abzufinden. Schon verſtand man nicht mehr recht, was dieſer mit der gewaltigen Boſſage bezweckt hatte; ſchon war mit der Ruſtika der ſymboliſche Begriff des Ländlichen verknüpft worden. Man ſah in derſelben nicht mehr den Ausdruck höchſter Kraft, jedem Angriffe widerſtehender, feſt gegründeter Macht und ſomit der in ſich abgeſchloſſenen, ſelbſtherrlichen Bedeutung des den Palaſt bewohnenden Geſchlechtes, man fand ſogar ſichtlich in der ungleichen Größe der Steine, ihrer naturwüchſigen Geſtaltung eine Rohheit, die am Kunſtbau nicht zu dulden ſei, die gebändigt und in geſetzliche Formen gebracht werden müſſe. Dieſen Erwägungen ſtand aber die allen Schwankungen des Geſchmacks gegenüber unerſchütter-

[1]) Vergl. Franzesco Bocchi e M. G. Cinelli, le Bellezze della città di Firenze, Florenz 1677. — Guida di Firenze e suoi contorni, Florenz 1874. — Nouveau Guide de la ville de Florence et ses environs, Florenz 1840. — Filippo Baldinucci, Delle noticie de' Professori del disegno, Florenz 1770, u. a. m.

liche, und, felbft als ihr Wefen nicht begriffen wurde, doch noch überwältigende Wirkung der Façade. Bis in den Anfang unferes Jahrhunderts hat niemand nach der großen florentiner Zeit der Frührenaiffance diefes mächtige Werk zu kopiren oder nur ähnlich nachzubilden verfucht,

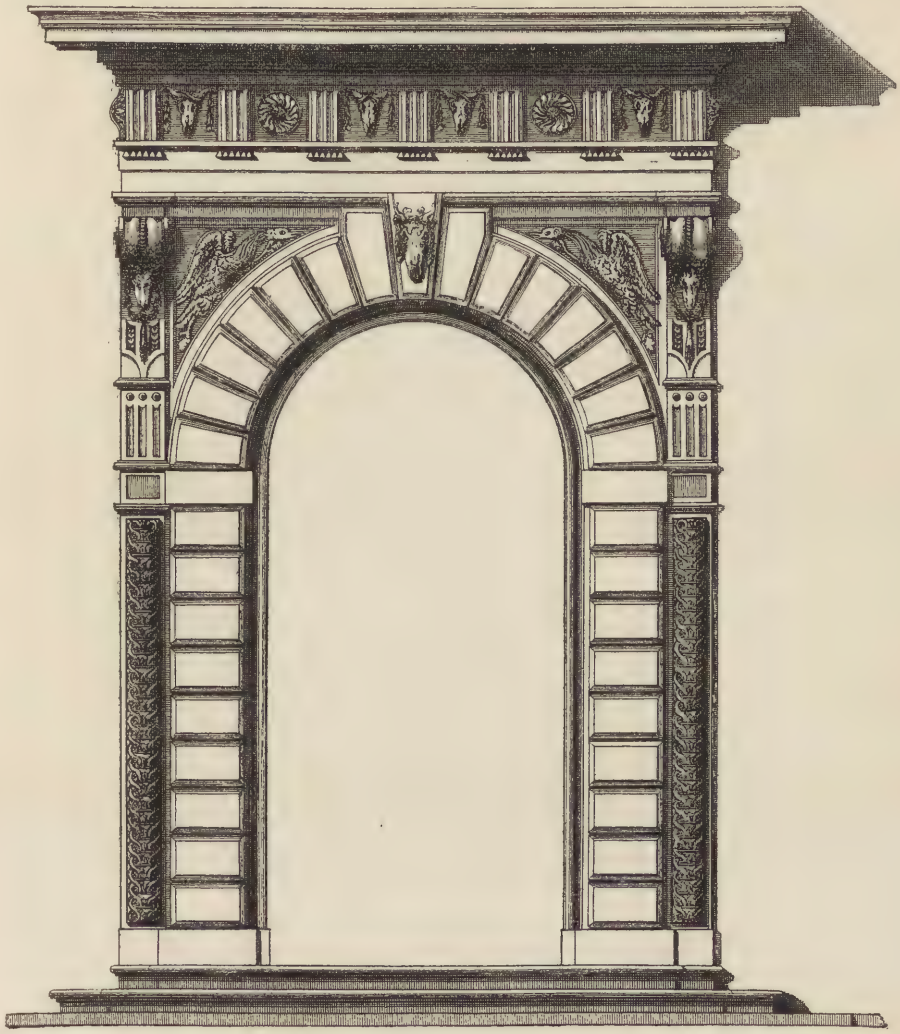


Fig. 74. Palazzo Giugni zu Florenz. Portal.

man ging an ihm vorüber wie an einer Naturerfcheinung, die mit Menfchenwerk nichts gemein hat, aber alle Zeiten haben mit Staunen und Bewunderung zu dem Bau hinaufgefchaut, der „vor allen Profangebäuden der Erde, auch viel größern, den höchften bis jetzt erreichten Ausdruck des Erhabenen voraus hat.“ (Burckhardt.)

Auch Ammannati ſah wohl ein, daß er im Hofe der Façade (Fig. 73) gerecht zu werden verſuchen müßte, auch er überzog die Pilaſter reſp. Halbſäulen und die dazwiſchen ſich öffnenden Rundbogenarkaden, welche in drei Geſchoſſen übereinander drei Seiten des Hofes umfaſſen, mit wuchtiger Ruſtika, auch er verzichtete an den Kämpfern auf Geſimſe, an den Bogenſcheiteln auf Schlußſteine, um eine entſprechende große und mächtige Wirkung zu erzielen.

Aber er vermochte nicht annähernd die harmoniſchgroße Stimmung zu ſchaffen, welche die Façade beherrſcht. Er glaubte der Wucht der Quaderung eine entſchiedene Abſchwächung von unten nach oben geben zu müſſen. Im Erdgeſchoß umſchließen die toskaniſchen Halbſäulen und die Arkadenpfeiler dicht aneinander gereihte ununterbrochene Streifen von Boſſage. An den joniſchen Halbſäulen des Mittelgeſchoſſes dagegen wechſelt der freie Schaft mit quadratiſchen Würfeln ab, eine meines Wiſſens hier zuerſt nach dem Vorbilde des Palazzo Marino in ſo konſequenter Durchführung auftretende, ſpäter vielfach verwendete, recht unglückliche Bauform; die korinthiſchen Pilaſter des dritten Geſchoſſes endlich haben eine leichtere Boſſage mit breiten, den Schaft freilegenden Fugen. An dieſen ſind je zwei Pfeiler angelehnt, die durch einen gequaderten geraden Sturz mit einander verbunden ſind und ſomit die die Fenſter reſp. in den Mittelaxen die rundbogigen Arkaden beherbergenden Mauerflächen einſchließen. Auch im Mittelgeſchoß ſind einzelne Arkaden vermauert und Fenſter an ihrer Stelle eingeſetzt, um ſo einen belebteren, abwechſelungsreicheren, mehr maleriſchen Eindruck zu ſchaffen. Nach der dritten Seite ſchließt den Hof ein intereſſanter, ovaler Tropfſtein-Grottenbau ab, über dem ſich eine breite Terraſſe in der Höhe des erſten Geſchoſſes hinzieht. Dieſe wieder trägt ein achteckiges Baſſin, aus dem eine reizvolle Fontaine hervorwächſt. Das Detail iſt höchſt intereſſant wegen ſeines Schwankens zwiſchen der Regel und den Michelangelo'ſchen barocken Neigungen. Vor Allem erfreut die ruhige Herrſchaft der kräftigen Geſimſe, die Wucht der Glieder, die kernige Kraft der Profile, dabei die relative Feinheit des Details. Die Formen in den Loggien weichen dagegen ſchon ſtark von den klaſſiſchen ab: da ſind Giebel, deren ganzes Profil Knicke macht, Konſolen die aus ſtarkem Leder gefertigt zu ſein ſcheinen, ja durch Nähte zuſammengehalten werden und dergleichen mehr. Der Geſamteindruck iſt ein grandioſer, wenn gleich der Bau weniger weiträumig erſcheint als er wirklich iſt. Man darf freilich bei den vielfach aus Serlio's Lehrbuch entlehnten Künſteleien des jüngeren Meiſters nicht an die ſchlichte Größe Brunellesco's ſich erinnern. Wohl aber vermochte Ammannati die-

ſem in dem Ausbau der Façade gerecht zu werden. Die rieſigen Bogenöffnungen des Parterres wurden vermauert und in dieſelben neue Prachtfenſter geſetzt, die ganz im Sinne Michelangelo's komponirt und bei kräftigſter Wirkung von hoher Feinheit der Durchführung ſind. Ueber dem breiten Poſtament kragt ſich die Sohlbank auf zwei hohen Konſolen vor. Zwiſchen dieſen ein prächtig modellirter Löwenkopf, welcher Waſſer in

Fig. 75. Casa Fiaschi zu Florenz. Erdgeschossfenster.

ein untergeſetztes Marmorbecken ſpeit. Die Gewände treten in ſchwerem Profil weit vor die ſie ſeitlich begleitenden Liſenen. Dieſe letzteren tragen Konſolen, welche als rechtwinklige, nur mit Pfeifen geſchmückte Klötzchen gebildet ſind. Ueber ihnen ein einfach derber Giebel. Das Ganze iſt eines der trefflichſten Beiſpiele einer „fenestra terrena“, wie ſie mehr und mehr das beliebteſte Zierſtück des florentiniſchen Palaſtbaues wurden.

Das Innere des Palazzo Pitti enthält verhältnißmäßig wenig aus Ammannati's Zeit. In dem von *Matteo Rosselli* (1577—1650) ausgemalten Raum neben dem Ballſaale ſcheinen die Kamine ſein Werk zu ſein. Ebenſo erinnern Formen in der Galerie neben dem Speiſeſaal an den Meiſter. Die Mehrzahl der Räume dürfte jedoch der Zeit um 1680—1700 angehören, denn es zeigen ſich neben derben Barockformen ſchon chineſiſche Einflüſſe namentlich in der Kapelle, wohl einem früheren Chambre de lit von reicher an franzöſiſche Kunſt mahnender Ausſtattung.

Eine Reihe weiterer Palaſtbauten zeigen, daß der Künſtler es verſtanden hatte, dem Kunſtſinn der Großen von Florenz gerecht zu werden.

Der hervorragendſte hinſichtlich der Feinheit der Durchführung des Details darunter dürfte der Palazzo Giugni (1560) an via degli Alfani ſein. Die Kompoſition iſt einfach und edel, das Portal (Fig. 74) ein Rundbogen, von einem Ruſtikagewände umgeben. Dieſem zur Seite zwei mit einem Flechtwerk verzierte Streifen, welche in ein kräftiges toskaniſches Triglyphengebälk tragende Konſolen enden. Die fenestra terrena iſt mit ſchweren Konſolen für die Sohlbank und etwas leichteren für die einfache Verdachung gebildet. Ueber den Gurtgeſimſen in zwei Geſchoſſen ſcheitrechte, gequaderte Fenſter, die von Wandſtreifen umgeben und mit einem Simſe abgeſchloſſen ſind. Das Hauptgeſims ſcheint viel jüngeren Datums zu ſein. Hübſches kräftiges Detail weiſen auch die Fenſter der Hoffront auf. Ueberall eine gedrängte, koncentrirte Kraft, Einfachheit in den Hauptmotiven, Reichthum in zierlichen ornamentalen Gliedern, in den Thierköpfen unter den Konſolen, der Form der Letzteren, den Zwickelreliefs und dergl.

Noch reicher und faſt dem Aleſſi verwandt ſind die beiden ſchönen Erdgeſchoßfenſter der Casa Fiaschi, via de Serri No. 10, deren Portal und obere Geſchoſſe nur mit jener in Toskana allgemeinen Ruſtikaanordnung ausgeſtattet ſind, die in einer gleichmäßig breiten Schicht von Steinen an Gewänden und Rundbogen, jedoch ſpitz nach oben zulaufendem Schlußſtein beſteht. Die Konſolen jener Prachtfenſter (Fig. 75), je zu zweien gekuppelt, und auf Löwenfüßen ruhend, bekrönt ein joniſches Kapitäl, die Sohlbank iſt als Platte gebildet und mit einem Mäander geſchmückt, während ein laufender Hund die Platten des Giebels dekorirt. Dieſer ruht auf hermenartigen Pilaſtern, die in einer Konſole enden.

Zunächſt dieſen ſtehen die Fenſter des Palazzo Pazzi, jetzt Ramirez de Montalvo (Fig. 76), an denen namentlich die zierliche Bildung der Sohlbankkonſolen und die im Relief gehaltenen Trophäen, welche die Brüſtungsplatte ſchmücken, als wohlgelungen zu erwähnen

ſind. Die ganze Façade iſt mit reichen und edlen Sgraffiten, ähnlich jenen am Palazzo dei Cavalieri in Piſa, geſchmückt.

Der große, den mehr hausartig komponirten, eben genannten Ge-

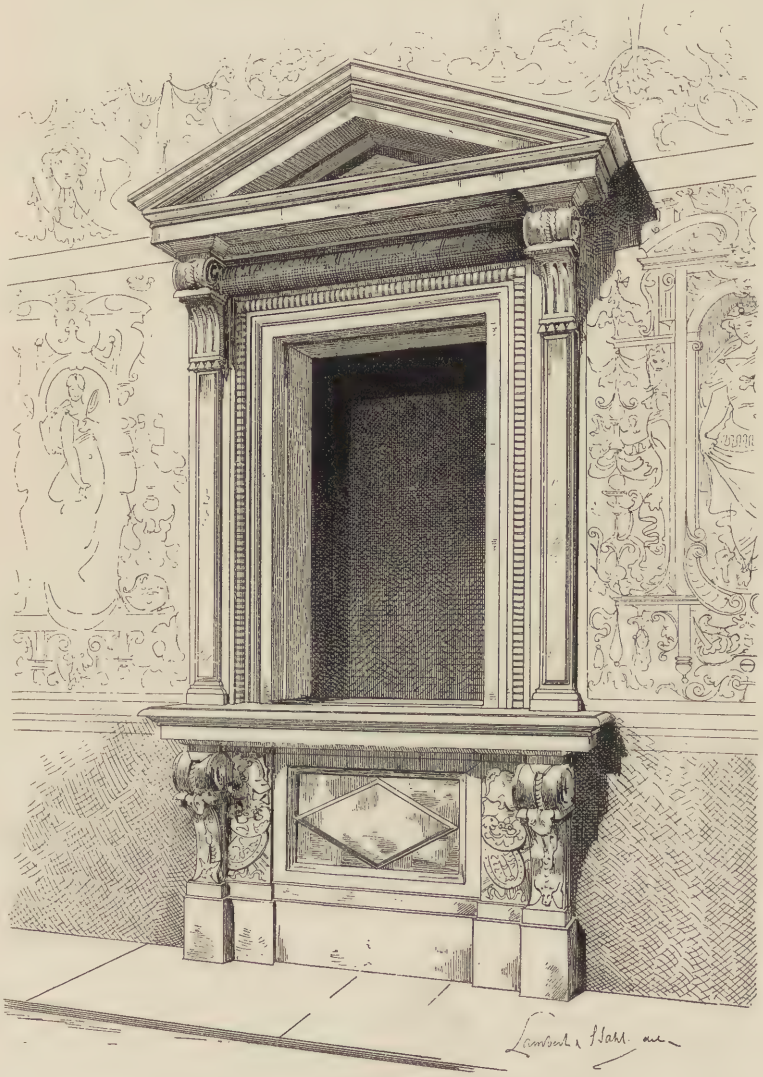


Fig. 76. Palazzo Pazzi zu Florenz. Erdgeschossfenster.

bäuden gegenüber wieder zu vollem Palaſttypus ſich erhebende Palazzo Pucci gehört nur in ſeinem Mittelbau dem Ammannati an; auch dieſer ſcheint ſpäter verändert worden zu ſein. Es beſteht noch ein Theil eines Frührenaiſſancehofes, welcher durch Ammannati's ſtatt-

liche aber unfertige Neuanlage verdrängt werden ſollte. Im Erdgeſchoß Pfeiler mit toskaniſchen Kapitälen von drei Boſſenringen umfaßt, über dieſen und den Rundbogen ein verkröpftes Gebälk, Pilaſter in zwei Ordnungen als Wandgliederungen, zwiſchen dieſen Fenſter, an denen der Einfluß der Biblioteca Laurenziana unverkennbar iſt. An der jetzt 23 Fenſter breiten dreiſtöckigen Außenfront, die infolge der engen Straße ſchwer zu überſchauen iſt, wurde das Mittelriſalit beſonders hervorgehoben und mit einem allerdings ſehr flach gebildeten Triglyphengebälk verſehen, iſt ferner ein von toskaniſchen Pilaſtern umſäumtes Portal, darüber je ein wirkungsvolles Achſenfenſter in beiden Geſchoſſen, ſind Balkone und kräftig gebildete Erdgeſchoßfenſter angeordnet, während die Detaillirung der Flügel mehr Anſpruch auf Korrektheit als auf Wirkung erhebt.

Wie Ammannati um jene Zeit ſich ein fürſtliches Schloß dachte, erkennt man aus dem leider unfertig gebliebenen und auch bei der ſpäteren Fortſetzung durch *Francesco Pini* und *Filippo Juvara* nicht vollendeten Palazzo della Signoria, jetzt della Provincia zu Lucca (ſeit 1577). Dem erſten Projekt gehört zweifellos der Vorhof an, der von einer mächtigen Arkade mit ruſticirten Pfeilern und elf zu ſieben Rundbogen umgeben iſt. Aus den Zwickeln wachſen barocke Konſolen hervor, die das Gurtgeſims tragen. Ueber dieſem ſind an einer Seite ſpätere ſchlichte und an der andern mächtige Fenſter in Palladiomotiv, ähnlich jenem in der Achſe des Palazzo Pucci in Florenz, angeordnet. Die ſchönen und großen Verhältniſſe des Hofes laſſen darüber hinwegſehen, daß die Ruſtika, weil nur an der Vorderfront angebracht, etwas Dekoratives hat. Ein Schauſtück ſonderbarer Art iſt die Façade gegen Piazza grande, eine Blendmauer vor der hier des Hinterbaues entbehrenden Loggia. Im Parterre ſind die Pfeiler durch Ruſtikaverzahnungen angedeutet, dazwiſchen ſind Niſchen und Inſchriftstafeln in barocken Formen, ſowie das einfach ruſticirte Portal angebracht, darüber abwechſelnd jenes Palladiomotiv und einfache Fenſter, als Abſchluß ein Sparrengeſims. Das Detail iſt oft derb und mangelhaft, ſo daß man es für Schülerwerk halten möchte, die Kompoſition aber nobel und groß gedacht. Vom erſten Hof führt ein Veſtibül, welches unmittelbar nach dem des Palazzo Farnese gebildet iſt, zum zweiten. Dieſer iſt unverkennbar in der Ausführung Juvara's Werk. An der mächtigen, gut komponirten, doch inhaltsleeren Hauptfaçade gehört dieſem wohl nur das Portal. Wie groß Ammannati's Antheil an derſelben iſt, wage ich nicht zu entſcheiden. Das Innere war mir nicht zugänglich.

Auch ſonſt war Ammannati in Lucca thätig. Der Palazzo Bernardi, jetzt Micheletti am Domplatz (Fig. 77) gehört ihm wohl zweifellos an, obgleich einiges Detail auf die Mitte des Jahrhunderts hinweiſt

(Kartuſche über linkem Portal): ein Bau mit nur drei Fenſter Front, Ruſtikaportal und ſchlichten Fenſtern in den Obergeſchoſſen, deſſen Reiz beſonders in der Anordnung einer anſtoßenden, einem Erdgeſchoß gleich gegliederten Gartenmauer liegt. Hier findet ſich in der Achſe ein joniſches, Serlio's Entwürfe zu ſolchen nachgebildetes Ruſtikaportal und zur Seite je eine derb gequaderte fenestra terrena, darüber ein feines Hauptgeſims mit einer Baluſtrade. Das Ganze iſt von hervorragend

Fig. 77. Palazzo Bernardi Micheletti zu Lucca.

maleriſcher Wirkung, edlem Detail, hoher Kunſt im Profil. Derber, wohl aus Ammannati's Schule, iſt der Palazzo Bernardini; eine mächtige dreigeſchoſſige Anlage mit weit ausladendem Sparrengeſims von vornehmer in ſich abgeſchloſſener Kompoſition, barockem Detail. Dies zeigt ſich beſonders in den großen Muſcheln zwiſchen den Segmentgiebeltheilen der Parterrefenſter, den rieſigen Fratzen zwiſchen den Konſolen unter den ſonſt einfach derb gebildeten Fenſtern des Obergeſchoſſes. Ferner gehört hierher der Palazzo Cittadella, welcher maleriſch mit drei Flügeln um einen ſchlichten Pfeilerhof gruppirt,

und an der die vierte Seite abſchließenden Mauer durch ein Portal in toskaniſcher Ruſtika, darüber durch einen graziöſen Balkon gegliedert iſt. Aehnlich, doch weiträumiger, um zwei Höfe gruppirt, der Palazzo Mazzarosa mit ſchöner, doch etwas älterer Halle im Erdgeſchoß u. a. m.

In Cortona gehört demſelben Typus der trefflich detaillirte vielleicht etwas jüngere Palazzo Tomasi (Via Janelli) an, während der groß angelegte Palazzo Pretoria, als Regierungsgebäude der Medici, an Dimenſionen wie an Werth der Kompoſition über denſelben herausragt, obgleich er nur drei Achſen breit iſt. Die Fenſtergewände der beiden Obergeſchoſſe, des Mezzanins, ſowie die toskaniſchen Portale ſind durchweg ruſticirt, ebenſo nach der landesüblichen Regel die Ecken, die mächtigen Wandflächen wurden in Putz ausgeführt, das Ganze bildet trotz ſchlechteſter Erhaltung eine überaus wirkungsvolle und kräftige Architektur.

In Arezzo finden ſich einzelne Häuſer, welche dem von Ammannati in Florenz geſchaffenen Typus folgen, ſo in der Via Cavour No. 20, die Kaſerne der Carabinieri No. 31; etwas weiter fortgeſchritten No. 39; beſſer, namentlich gut ornamentirt, mit intereſſanten Eckſäulchen an der Ruſtika No. 45; von derſelben Hand No. 47 und der Biſchofspalaſt (1595).

Hier findet ſich auch einer der wenigen dem Ammannati zugeſchriebenen Kirchenbauten: St. Maria in Gradi (1592). Die Wände der einſchiffigen Kirche ſind durch ſchwere gekuppelte toskaniſche Pilaſter gegliedert, die Kapellen zwiſchen dieſen viereckige Niſchen, wie in der Badia des Vasari. Ueber dem Kranzgeſims befindet ſich eine zweite, die flache Decke tragende Ordnung. Der Chor allein iſt mit einem Tonnengewölbe abgedeckt. Die Façade iſt ſo erſchreckend geiſtlos, daß man ſie Ammannati nicht zur Laſt legen darf.

Auch die weitaus größere Jeſuitenkirche S. Giovannino zu Florenz (1581 begonnen, 1656 von *Alfonso Parigi* vollendet) iſt eine innen ganz nüchterne Halle mit flacher Decke. Die Façade aber erweckt lebhafteres Intereſſe, weil ſie eine Fortbildung des Motives der Biblioteca Laurenziana iſt. Ihr Entwurf ſtammt von Ammannati, die matte Gliederung iſt aber dem jüngeren Vollender zuzuſchreiben. Die Mitte der zweigeſchoſſigen Kirche bildet einer jener pfeilerartigen Mauerkörper, die wir im Treppenhaus der Bibliothek kennen lernen, in welchen das ſchlichte Thor und das ſchon ſtark barocke Achsenfenſter angebracht ſind. Dann folgen eng geſtellt, zwiſchen Pilaſtern je zwei Halbſäulen in jedem Geſchoß, darauf ein zweiter, das Obergeſchoß abſchließender Pfeiler mit Niſchen als Dekoration, weiterhin im untern Geſchoß eine Halbſäule und endlich der Eckpfeiler. Der Giebel über der oberen Ordnung iſt verkröpft.

Gegen das Ende ſeines Lebens ſcheint Ammannati noch einmal in Rom längere Zeit zugebracht zu haben und zwar als beſonderer Günſt-

Fig. 78. Collegio Romano zu Rom. Façade.

ling der Jeſuiten, welchen er ja auch mit einer Stiftung für die Kirche S. Giovannino einen beträchtlichen Theil ſeines Vermögens hinterließ. Hier ſchuf er den quadratiſchen Hof im Collegio Romano (1582), welcher aus je 5 Arkaden über Kämpfergeſimſen auf glatten Pfeilern mit vorgeſtellten unten joniſchen, oben korinthiſchen Pilaſtern beſteht; die Geſimſe ſind unverkröpft, vertikal nur durch Zahnſchnitte gegliedert: Das Ganze, eine ruhige, würdige, alles Ornamentes entbehrende, dabei großräumige Anlage, gilt mit Recht für eine der beſtwirkenden ihrer Art in Rom, obgleich ſie nicht fertig iſt und ſehr unter dem Einfluß der mesquinen Façade gegen S. Ignazio und der Vermauerung einzelner Arkaden leidet. Die Einfachheit, der Mangel alles Pathetiſchen wirkten gerade für jene Zeit entſchieden beſtimmend. In einer Reihe ſpäterer Hofanlagen erkennt man die Wirkung dieſes Baues, der noch einmal das einfache Programm der älteren Schule feſt und klar darlegt. Die mächtige Façade (Fig. 78), deren Grundgeſtaltung beſtimmt wurde durch den Umſtand, daß ſich hinter derſelben Schulſäle mit vielen und dicht geſtellten Fenſtern befinden, iſt dagegen eine in der Vertheilung der Maſſen ſo willkürliche und im Detail ſo unerfreuliche, daß es ſchwer wird, in beiden Theilen des Kollegs einen Schöpfer zu erkennen. Die Front wurde in drei Theile getheilt, die Breite der mittleren war bedingt nach links durch das in der Axe des Haupthofes liegende Thor. Gleich weit, das heißt um zwei gekuppelte Fenſter entfernt von der Axe, welche durch eine Niſche im untern und durch ein Wappen im zweiten Geſchoß angedeutet wurde, iſt rechts eine zweite Thüre angelegt, ohne daß hier eine ſolche berechtigt ſei. Jene gekuppelten Fenſter faßt ein ſchlichtes Liſenen-Rahmenwerk in zwei Hauptgeſchoſſe je mit einem Mezzanin zuſammen, welches mit einem Gurt und Hauptgeſims und Eckliſenen und den ſehr einfachen Gewänden die einzige architektoniſche Gliederung bilden. Aber die Abtheilung der Fenſter in rhythmiſch wechſelnden Gruppen verleiht der Façade ein gewiſſes Leben, die Schlichtheit der Durchbildung entſpricht dem Zwecke des Gebäudes ebenſo wie die gigantiſche Ausdehnung, welche nach der Höhenrichtung durch ein drittes Geſchoß über dem Mittelriſalit noch mehr geſteigert wird, der Macht des Ordens. Gehört die Façade wirklich dem Ammannati an, was bei ihrer eigenartigen Geſtaltung wohl bezweifelt werden kann, ſo iſt ſie ein intereſſanter Beweis dafür, wie früh man in Rom, verleitet durch die Façaden der Kirchen, auf organiſche Ausbildung der Anſicht von innen heraus verzichten und das Aeußere als ſelbſtändiges Dekorationsſtück zu behandeln lernte. In Florenz wäre dergleichen zu jener Zeit ſchwerlich möglich geweſen.

Der Palazzo Mattei, ſpäter Negroni, jetzt Sermonetta zu

Fig. 79. Bibliotheca Laurenziana zu Florenz. Treppenhaus.

Rom (1564), kann wohl nur ſeinem Entwurf, nicht ſeiner Ausführung nach, dem Ammannati gehören. Er iſt vielleicht ſein reinſtes und edelſtes Werk: Die Façade ſchlicht römiſch, durch breite Gurte gegliedert, dreigeſchoſſig, doch ſo daß der Mezzanin über dem Mittelſtock dieſem das entſchiedene Uebergewicht ſelbſt über das nach florentiner Sitte behandelte Parterre giebt, originell und elegant im Detail, von feinem doch wirkungsvollem Hauptgeſims bekrönt, der Grundriß klar und edel gruppirt in wohl proportionirten Räumen um einen dreiachſigen, quadratiſchen Pfeilerhof von hohem Adel der Durchbildung. Kein Mißton ſtört hier die vollendete Renaiſſanceſtimmung, ja ſelbſt die ornamentale Durchbildung erweiſt ſich noch frei von jeder barocken Neigung.

Der echteſte Schüler Michelangelo's, vielleicht der einzige, der mit Abſichtlichkeit auch in der Architektur ſeinen Spuren folgte und ſich ganz mit dem Streben des Titanen zu erfüllen ſuchte, iſt ſein Biograph *Georgio Vasari* (geb. zu Arezzo vor 1512, † zu Florenz 1574). Allerdings bildete er ſich, als er 1524 in Michelangelos Atelier eintrat, lediglich zum Maler aus. Erſt um Herzog Alessandro von Medici zu gefallen, gegen 1536, begann er in Florenz ſich mit der Baukunſt, namentlich aber mit dem Feſtungsbau zu beſchäftigen, alſo zu einer Zeit, in der Michelangelo ſchon in Rom ſich befand, wohin Vaſari ihm 1538 folgte. Eine nähere Bekanntſchaft und mit dieſer direkteren Einfluß errang er von ſeinem Meiſter erſt gegen 1543, alſo in einem Alter, in welchem die künſtleriſche Individualität ſchon gefeſtigt iſt. Wieder aber iſt die erſte Arbeit, welche über das Gebiet der Malerei hinausging, nämlich die Stukkirung der gothiſchen Decke von Monte Oliveto zu Neapel, völlig ſelbſtändig. Die Entwürfe zur Villa di Papa Giulio in Rom (1550), die ſich Vaſari zuſchreibt, ſind die erſten wirklich baukünſtleriſche Arbeiten, deren Geſtaltung jedoch ſich mangels hinreichender Unterlagen nicht mehr mit Sicherheit aus den von Vignola und Ammannati errichteten Bauwerken erkennen läßt. Ebenſowenig geben die Veränderungen an der Loggia der Vigna Altoviti (1553) einen Aufſchluß über Vaſari's unmittelbar unter Michelangelo's Augen entſtandenes Werk. Frei ſich zu entfalten, war ihm erſt geſtattet, ſeit er 1553 nach Florenz ging und von Cosimo I. große, auch architektoniſche Aufträge erhielt.

Mit beſonderem Nachdruck rühmt ſich Vaſari in ſeiner Selbſtbiographie des Umbaues des Palazzo Vecchio, der ſich nur auf die innere Dekoration erſtreckte. Der wichtigſte Raum iſt die Sala del Consiglio mit ihrer gewaltigen, noch ganz im Geiſt der Renaiſſance gehaltenen Kaſſettendecke und dem ſchönen Gebälk unter derſelben.

Die Treppen des Palaſtes ſind bequem und breit, die Wände ganz für die Malerei aufgeſpart, und die Thüren in einfach derber Architektur gehalten.

Wichtig für die Kunſtentwicklung Vaſari's iſt der Umſtand, daß ihm der Auftrag wurde, die angefangenen Werke *Michelangelo's* zu vollenden. Unter dieſen nimmt die erſte Linie die Biblioteca Laurenziana ein (Fig. 79), welche 1524 begonnen wurde, alſo zu jener Zeit, da Vaſari in das Atelier des Lehrers eintrat. Dieſer merkwürdige Bau ſcheint beſtimmend auf ſein architektoniſches Empfinden gewirkt zu haben und gewann ſomit auf die Florentiner Architektur einen tiefen, auch anderwärts ſchon wiederholt feſtgeſtellten Einfluß. Der Treppenraum bildet ein Rechteck. Im Hauptgeſchoß ſind in den Ecken deſſelben quadratiſche Pfeiler und neben dieſe je eine Säule geſtellt, beide mit toskaniſchem, doch mit geſchweifter Platte verſehenem Kapitäl, attiſcher Baſis und ſchlanken Verhältniſſen. Die längeren Wände theilen zwei, die kürzeren drei Paare ebenſolcher, eng gekuppelter Säulen. Zwiſchen dieſen ſtehen vor die Flucht derſelben ſich vorkröpfende Pfeiler, die je an der Seite von den Säulen entſprechenden, ſchmalen Pilaſtern begleitet werden. In der Vorderanſicht befinden ſich fenſterartige Niſchen. Dasſelbe Motiv, jedoch durchweg aus Pilaſtern gebildet, erſcheint als zweites Geſchoß über dem verkröpften Gurtgeſims. Während nun die wie in enge Schluchten geſtellten Säulen als die hauptſächlich tragenden Glieder erſcheinen, wird dieſe Wirkung dadurch aufgelöſt, daß ſie an dem

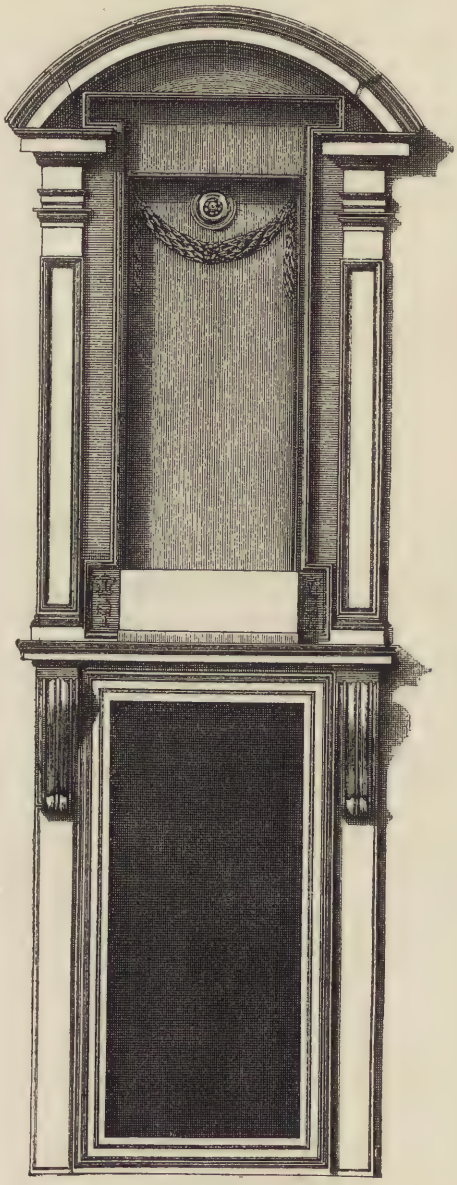


Fig. 80. Capella dei Depoſiti in S. Lorenzo zu Florenz. Eingangsthüre.

hohen Sockel auf in Wirklichkeit freilich nur dekorativen Konſolen ruhen, während die Pfeiler glatt durchgeführt ſind. Aber auch die Pfeiler ſind nicht nur durch die fenſterartig gebildeten Niſchen, ſondern ſogar durch die Thüren bis auf ein ſchmales Gewände durchbrochen, ſo daß auch ſie des Charakters der Stabilität entbehren. Das Detail iſt nicht minder merkwürdig. Die Kurven beſchränken ſich in demſelben auf die Konſolen, Segment-Verdachungen, einzelne Profilglieder. Sonſt iſt alles von der knappeſten Gradlinigkeit, dabei von einer metallartigen Schärfe des Profils. Doch kommen Glieder von ganz barocker Bildung bereits vor, wie z. B. an der Thüre oberhalb der Treppe über den hochgezogenen Ohren der Gewände verkröpfte, in der Mitte von einer Inſchrifttafel unterbrochene Gebälkſtücke, darüber ein Giebel, in welchem der Kropf wieder auftritt. Einen Gegenſatz zu dieſer Geſtaltung hinſichtlich der Gradlinigkeit, nicht aber hinſichtlich der Vorliebe für neue Formen bildet die Treppe. Iſt es ſchon keine glückliche Idee geweſen, die beiden Eingangsthore an den Seitenwänden und im Poſtament der Pfeiler anzuordnen, ſo iſt es noch viel weniger die komplicirte Bildung der Stufen, die geradezu halsbrecheriſch für den Unaufmerkſamen werden kann. Denn die Vorderkante der Stufen bildet eine reich bewegte Kurve. Der untere Theil der Treppe iſt durch zwei Baluſtraden in drei Theile abgetheilt, und Michelangelo hat wohl Recht, wenn er ſelbſt ſie als aus Schachteln aufgebaut bezeichnet. Formell ſtrenger, aber kaum minder willkürlich iſt die Architektur des Bibliothekſaales ſelbſt. An den Wänden ſchlanke toskaniſche Pilaſter, dazwiſchen einfach ſtreng umrahmte, offene oder blinde Fenſter, darüber Mezzaniniſchen, wieder in Form von blinden Fenſtern, ſo daß die als Nothbehelf geſchaffenen Glieder die ihren Zweck erfüllenden an Zahl und Bedeutung weit überſchreiten, gewiß eine mehr ſonderbare als glückliche Anlage. Die Hauptthüren zeigen ein Motiv, welches in Rom erſt weſentlich ſpäter, am Geſù, durch Porta eingeführt wurde, zwei ineinander geſchachtelte Giebel. Die herrliche ſtreng gezeichnete und edel durchgebildete Decke vollendet den Raum, dem wohl ein großer, aber auch ein allzu kapriciöſer Geiſt ſeine feierlich gemeſſene Geſtalt gab.

Viele Verwandtſchaft, namentlich hinſichtlich der ſchneidigen Schärfe der Glieder, des ſpröden Metallcharakters der Formen, hat auch die Medicikapelle in S. Lorenzo. Rein lineare Bildungen, wie die ſonderbaren Gewände der Niſchen über den Eingangsthüren (Fig. 80), der Mangel jedes vermittelnden Details oder Ornaments, waren Erfindungen Michelangelo's, wie er denn auch in ſeinem Gebälk über der Statuenniſche, in der Behandlung der Profile (Fig. 81) über den ſie umrahmenden Pilaſtern mit Energie und bewußt ſelbſtändigen Wollen

ſich von der Antike und der Auffaſſung derſelben durch ſeine Vorgänger losſagte. Dieſes Streben hat Florenz für die Folge als eine Erbſchaft übernommen und mit merkwürdiger Konſequenz fortgeführt, ſo daß die Stadt zur Führerin im Michelangelo'ſchen Barockſtile wird, während in Rom Vignola unbedingt vorherrſchte.

Vaſari gab ſich ſichtlich dem Reiz der Bibliothek willig hin. Denn ſein erſtes großes Architekturwerk, der Palazzo degli Uffizi (1560 begonnen und von Alfonso Parigi, † 1590, vollendet) (Fig. 3) iſt von ihm ganz erfüllt. Zunächſt iſt das Hauptmotiv der Façade dorther entlehnt: Die mit einer Niſche geſchmückten, ſeitlich durch Pilaſter verſtärkten Pfeiler, dazwiſchen je zwei toskaniſche, jedoch hier auf die Breite von über fünf Durchmeſſern auseinander gerückte Säulen, darüber das leicht verkröpfte Gebälk. In dieſer Anordnung zieht ſich je eine Loggia

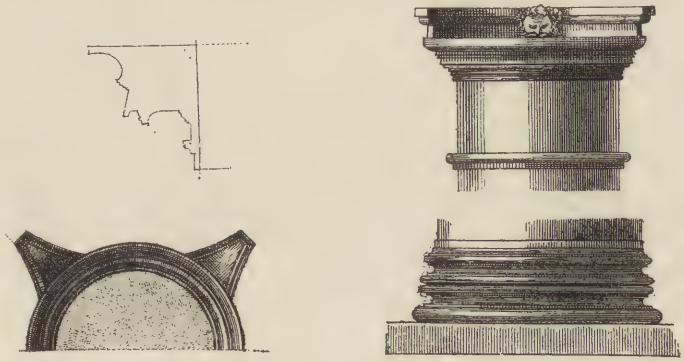


Fig. 81. Capella dei Depoſiti in S. Lorenzo zu Florenz. Details.

zu beiden Seiten eines ſtraßenartig geſtreckten Hofes hin. Ueber dem Erdgeſchoß ein von ſtraff in Michelangelo's Art gezeichneten Konſolen gegliederter Mezzanin, deſſen ſchlichte quadratiſche Fenſter das Tonnengewölbe der Loggia erleuchten; endlich folgt das Hauptgeſchoß, welches über den Pfeilern durch Liſenen gegliedert iſt, und zwiſchen dieſen je drei Fenſter mit einfachen Gewänden und wechſelnden Giebeln hat. Vaſari ſcheint ſich, nach Ruggieri's Aufnahmen, über dieſem als Abſchluß ein beſcheiden profilirtes Hauptgeſims gedacht zu haben. Jetzt erhebt ſich über demſelben nochmals eine Loggia von gleicher Geſtalt als die des Erdgeſchoſſes, deren Wirkung allerdings durch die Fenſtereinbauten gänzlich zerſtört wird. Den Abſchluß bildet nun ein weit ausladendes Sparrengeſims. Am Ende des Hofes iſt das Façadenſyſtem in ſeiner Wirkung glücklich geſteigert. Die Säulen zwiſchen den Pfeilern ſind gekuppelt, in der Mitte erhebt ſich ein den Mezzanin durchſchneidender Bogen. Darüber eine zierliche Bekrönung mit der

Statue des fürſtlichen Erbauers vor einem Palladiofenſter. Gegen den Arno wiederholt ſich die große Bogenſtellung, der Hofachſe und den Loggien entſprechend, dreimal und entwickelt ſich der in der Hauptſache für Bureaus beſtimmte Bau zu freier palaſtartiger Wirkung. Die Grundrißkompoſition iſt die denkbar einfachſte. Längs des Hofes breite Veſtibüle, hinter ihnen die Flucht der Zimmer. Die Treppen ſind noch, wie Tauſende, die den Weg zu den höchſten Schätzen der Kunſt erklommen, beſtätigen werden, nicht glücklich, namentlich nicht bequem angelegt. Aber doch findet man in den Uffizien weite Veſtibüle, ſtattliche Podeſte, einen weit über dem Niveau moderner Geſchäftshäuſer ſtehenden Raumluxus. Das Detail iſt, ſoweit es nicht unverkennbar ſpäter geſchaffen wurde und dem *Buontalenti* und *Parigi* zugehört, im hohen Grade Michelangelo verwandt. Die gerade Linie oder in der Kurve die knappeſte Form herrſchen vor. Mit Vorliebe werden die Ohren der Gewände ausgebildet, ja mit dieſen das Fenſter gewiſſermaßen an den ſeitlichen Konſolen aufgehängt. Vor die Profile des Thürſturzes werden Gebälke vorgekröpft, die Träger der Verdachungen ſind rechtwinklige, mit Pfeifen geſchmückte Klötze. Nur wagt Vaſari nicht den Gliedern die volle Herbheit, die ſeinem Meiſter eigen iſt, zu geben. Er ſchaltet hier und da ein vermittelndes Ornament ein, ja bequemt ſich ſogar zu jenen dekorativen Verdachungen über geraden Stürzen, welche Vignola mit Vorliebe verwendete.

Wenn man das Einſtellen minderwerthiger Säulenſtellungen zwiſchen Pilaſter als eines der Lieblingsmotive Vaſari's anerkennt, ſo ſind wohl hieraus Schlüſſe auf ſeinen Antheil an der Villa di Papa Giulio berechtigt. Denn dort tritt dasſelbe wieder auf. Die vom Papſt zum Bau gelieferten acht antiken Säulen waren für die Stockwerkshöhen entſchieden zu kurz. Es ergab ſich daher, um dieſelben unterzubringen, die Nothwendigkeit, zwiſchen die Pilaſterordnungen an Ecken und Mittel des halbkreisförmigen Hofes eine kleinere Ordnung einzuſtellen und den Raum über dem Architrave als große Bildfläche zu behandeln, aber es erſcheint als eine Folge der Vorliebe für dieſe Anordnung, daß dieſelbe ohne zwingenden Grund im Obergeſchoß in Pilaſtern wiederholt wurde. Hierin könnte man das Reſultat der Einflußnahme Vaſari's auf den berühmten Bau erkennen.

In Arezzo, ſeiner Vaterſtadt, bezeichnet man eine Anzahl von Werken als von ſeinem Entwurf ſtammend. Ein intereſſanter Zufall hatte den Architekten hier das Motiv des Stützenwechſels, ähnlich dem an den Uffizien, finden laſſen.

In St. Maria della Pieve, einer im 14. Jahrhundert begonnenen, gothiſchen Kirche, finden ſich je zwei Säulen als Arkaden zwiſchen den Pfeilern des Langhauſes. Aehnlich verwendete auch Vaſari, wenn er überhaupt den Bau ſchuf,[1]) an der (nach Ricci) als ſein Erſtlingsbau aufgerichteten Kirche St. Fiora e Lucilla, der Badia von Arezzo (Fig. 82) den Gedanken. Die Kirche beſteht aus einem dreiſchiffigen Langhaus, deſſen Mittelſchiff zur Seite je drei Pfeiler hat. In dem je erſten und dritten Syſtem (vom Portal gerechnet) ſtehen zwiſchen den Pfeilern zwei Säulen die je mit den an die Pfeiler gelehnten Pilaſtern gemeinſam ein Gebälkſtück und über dieſem nach Maßgabe des Palladiomotives in der Mitte einen Bogen tragen. So bilden ſich durch die offen bleibenden Bögen zwei Querſchiffe, deren Vierungsräume mit Flachkuppeln überdeckt ſind. An das vierte Syſtem legt ſich ein rechtwinkliger Chor an. So geiſtreich dieſe an S. Salvatore in Bologna mahnender Anlage iſt, wirkt doch das Ganze infolge mangelnder Höhenentwicklung gedrückt und unfrei. Im Detail erkennt man Michelangelo minder ſcharf, wenngleich Bildungen wie ſchräge Platten, doppelte Wulſte an der Baſis der toskaniſchen Säulen und ſonſtige Abweichungen von der klaſſiſchen Norm vorkommen. Das Licht, welches durch Fenſter an den Schildwänden eindringt, iſt ungenügend, die Façade ganz unintereſſant, der Kloſterhof mit zwei Säulenhallen über einander dagegen, der auch Vaſari zugeſchrieben wird, wohl älteren Urſprungs. Die Fortbildung des Gedankens der Badia findet man an S. Biagio zu Fabriano einer bereits in den Formen der Mitte des 17. Jahrhunderts gehaltenen Kirche.

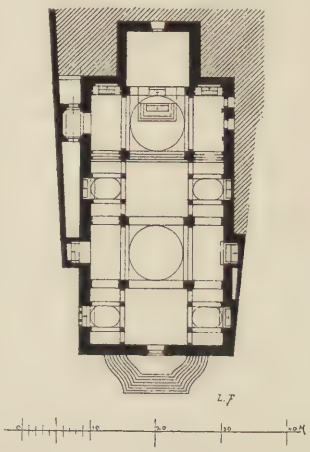


Fig. 82. St. Fiora e Lucilla (Badia) zu Arezzo. Grundriss.

Nicht viel erfreulicher iſt die Loggia dei Laici, jetzt Vaſari zu Arezzo (1573—1581). Sie bildet den Abſchluß des Hauptplatzes, gegen höher gelegene Stadttheile. Daher in der Mitte ein großes Portal für die aufſteigende Treppe. An dasſelbe ſchließen ſich 19 weitere, einfachprofilirte Bogen und eine darüber geſchloſſene, von hohen Liſenen gegliederte aus Hauptgeſchoß und Mezzanin beſtehende Palaſtfront. Die Formen ſind trocken, die Verhältniſſe nicht ganz glücklich, wenngleich das Ganze

[1]) Ub. Pasqui, Nuova Guida di Arezzo e de suoi d'intorni, Arezzo, 1882, Oreſte Brizzi, Nuova Guida per la città di Arezzo, 1838.

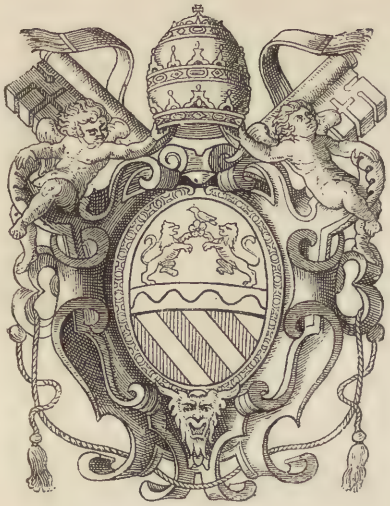
[2]) Was Laspeyres a. a. O. nicht ohne Grund bezweifelt.

in ſeiner ſtattlichen Maſſe weſentlich zur Verſchönerung des maleriſchen Platzes beiträgt. Das Haus Vaſari's ſelbſt (Via di S. Vito No. 27), wie das Kirchlein St. Maria Magdalena verſäumte ich leider zu beſuchen. Von der in ihrer Baugeſchichte wenig klaren Kirche St. Maria Annunziata behauptet Ricci, daß ſie Vaſari 1551 vollendet habe. Manche Einzelheiten erinnern an ihn. Doch iſt ſchwer zu glauben, daß er von dieſem Werke und von der Badia in ſeiner Selbſtbiographie nicht geſprochen hätte, wenn beide wirklich ihm angehörten.

Die Nachbarſtädte ſcheinen gleichfalls an Vaſari's Kunſt Antheil zu erlangen geſucht zu haben. In Cortona findet ſich ein infolge des traurigen Materiales ſtark zerſtörter Palaſt, in der Via Guelfo, jetzt Albergo del Popolo, der in ſeinem unteren Theil der toskaniſchen Schule mit ihrer derben Ruſtika und Gliederungen angehört, als dritten Stock jedoch eine verkleinerte Nachbildung der Loggia der Uffizien trägt.

In Piſa ſchuf Vaſari im Palazzo Cavalieri, jetzt Scuola normale (nach 1560) einen einfachen, nur durch ſeinen prachtvollen Sgraffitoſchmuck ausgezeichneten Bau, an deſſen Front in ſchon ſtark barocken Umrahmungen Niſchen mit den Büſten der Mediceer angebracht ſind. Die benachbarte Kirche S. Stefano ai Cavalieri (1562 begonnen) iſt nur eine große Halle mit flacher prachtvoller, aus ſchönen Kaſſetten ſich zuſammenſetzender Decke — einem Werk des *Alessandro Perroni* — und mit gewölbtem Chor, ſomit als Raumkompoſition ohne höheren Werth. Die Façade und die nebenſchiffartigen Anbauten ſind weſentlich jünger. Endlich beſitzt Piſtoja von Vaſari's Hand die Kuppel oder richtiger wohl nur die Laterne auf St. Maria dell' Umiltà, einer intereſſanten Centralanlage von *Ventura Vitoni* (1509).

Den Eindruck einer bedeutenden künſtleriſchen Perſönlichkeit gewinnt man bei all dieſen Werken nicht. Außer bei den Uffizien klebt allen eine gewiſſe trockene Handwerksmäßigkeit an, ermangeln ſie des höheren Schwunges, des Aufblitzens der Phantaſie. So ſehr auch an allen die Abſicht nachzufühlen iſt, daß der Meiſter originell und reich zu komponiren beſtrebt war, daß er das Neue und Bedeutende ſuchte, ſo ſolid meiſt die Profile und Details ſind, ſo ſehr ſich Vaſari aller Häufungen und Uebertreibungen enthält, und ſich eines plaſtiſchen Stiles befleißigt, ſo ſehr geht ihm doch innere Geſtaltungskraft und mit dieſer die Fähigkeit ab, tiefer für ſein Wirken zu intereſſiren.



VIII. KAPITEL.

Martino Lunghi und die gleichzeitigen Römer.

In Rom vollzog ſich inzwiſchen die weitere Ausbildung der Schule Vignola's. Noch waltete allgemein die Regel vor, noch hatte die Architektur jene großräumige Strenge der Spätrenaiſſance, doch mehr und mehr machte ſich eine Hinneigung zu ſtärkeren Mitteln, zu bewegteren Formen, zu Uebertreibungen geltend. Die glänzende Bauperiode unter den Päpſten Gregor XII. (1572—1585) und Sixtus V. (1585—1590) erfüllt Rom mit den mächtigen Paläſten der Nepotenfamilien, deren Ernſt nur von ihrer Größe übertroffen wird, mit ſtattlichen Kirchenbauten, in welchen die Formen des Geſù und von S. Peter in mannigfacher Weiſe variirt und durch neue Elemente belebt wurden. Schon machen ſich einzelne Vorboten des Barockſtiles geltend, aber in den Hauptgeſtaltungen bleibt die römiſche Schule noch ihren Traditionen treu. Es fehlt an einer leitenden, wahrhaft genialen künſtleriſchen Erſcheinung und daher auch an durchſchlagenden künſtleriſchen Ideen. Aber das tüchtige Können, eine große Technik in der Kunſt der Kompoſition, die Kühnheit mit gewaltigen Maſſen zu operiren bildet ſich in dieſer Zeit, die folgende vorbereitend, aus. Man lernte auch mit beſcheidenerem Talente den

größten Aufgaben durch die Mittel einer ſoliden Schulbildung gerecht zu werden, wahrhaft frei im Großen zu ſchaffen und das Gewaltige als das allein Rom Entſprechende zu empfinden.

Unter den Schülern Giacomo della Porta's ragt Martino Lunghi der Aeltere (geb. zu Vigiù im Mailändiſchen) als der bedeutendſte hervor.

Sein Hauptwerk iſt St. Maria della Vallicella, die zumeiſt

Fig. 83. St. Maria della Vallicella zu Rom, Façade.

Chiesa nuova genannte Kirche (Fig. 83), welche S. Filippo Neri († 1595), der heiter volksthümliche Lieblingsheilige der Römer, durch Umbau einer alten Baſilika errichten liess. Zwar hatte ſchon um 1580 durch *Giovanni Matteo* von *Città di Castello* die Arbeit begonnen, Lunghi führte ſie jedoch bis an die Façade fort, welch letztere *Fausto Rughesi* aus Montepulicano wohl im Weſentlichen nach ſeinen Plänen vollendete. Auch dieſer Bau erfuhr in der Zeit Borromini's und Cortona's bedeutende dekorative Umgeſtaltungen, jedoch erhielten uns die Stiche

Sandrart's die alte einfachere Anlage. Die mit Kuppel ohne Tambour bekrönte Vierung, die kurzen Querſchiffe, der im Halbkreis geſchloſſene Chor ſind nach dem Schema des Geſù gebildet. Die alte Baſilika erkennt man in dem fünf Joch breiten Langhaus, deſſen Pfeiler durch eine korinthiſche Pilasterordnung bekrönt ſind. Das glatt darüber hinlaufende, nach Vignola's Lehrbuch profilirte Geſims mit der Attika unter dem breiten Tonnengewölbe, die tiefe Kappen bedingenden Oberlichtfenſter mit ihren Stichbogenſturzen ſind ebenfalls Vignola entlehnt. Ebenſo die Anordnung der im Halbkreis abgeſchloſſenen durch ihre ſchönen, tiefen Schatten den Bau wirkungsvoll belebenden Kapellenreihen. Nur fehlt über denſelben die Empore und waren die an den Arkaden des Langhauſes entſtehenden Flächen zwiſchen dem Architrav und dem Scheidebogen der Kapellen durch rechtwinkliche Füllungen gegliedert. Die Architektur iſt ſtreng, groß, doch nüchtern. Die heutige, keck barocke Dekoration verſchleiert freilich den urſprünglichen Baugedanken; durch Aenderung der Füllungen, durch plaſtiſchen Schmuck ſuchte ſie einen größeren Reichthum in die einfache Folge der Arkaden zu bringen, aber dem Architekten wird es leicht gelingen, aus dieſer Schale den Kern der urſprünglichen Idee Lunghi's im Geiſt heraus zu ſchälen.

Dieſe erhielt ſich reiner an der räumlich mächtigen Façade, welche die Reſtauratoren des 17. Jahrhunderts unberührt ließen. Giacomo della Porta's Bauten haben auch hier als Vorbild gedient. Die Höhe des Langhausfirſtes ſteht hier zwar nicht ganz in dem Widerſpruch zu der des Façadengiebels wie an S. Luigi. Sie erreicht gerade das Hauptgeſims der oberen Kompoſitaordnung. Die Lage des Gurtgeſimſes über der unteren, im korinthiſchen Stile gehaltenen, iſt hier völlig willkürlich gewählt, ebenſo die Breite des Obergeſchoſſes, welches ſeitlich nur zwei ſteile, an Breite dem Halbkreisabſchluß der Kapellen entſprechende Konſolenanläufe hat. Die Hauptſchiffbreite iſt durch ein Riſalit angedeutet, welches ſelbſt in dem das Obergeſchoß bedeckenden Giebelfeld an den Untergliedern vorgekröpft erſcheint. Vier Paare gekuppelter Pilaſter bewirken die vertikale Theilung.

Wieder eine Steigerung hinſichtlich der Ausſchmückung des Portales: zunächſt fügt ſich um die Gewände eine korinthiſche Ordnung mit abgebrochenem, einer reich umrahmten Tafel Raum gebendem Giebel. Dann hier, an Stelle jener bei S. Luigi angewendeten Pilaſter, gekuppelte Dreiviertelſäulen, die ein großer Segmentgiebel über dem vorgekröpften Geſims abſchließt. Während die Bildung des Achſenfenſters im Obergeſchoß an den Palazzo Farneſe gemahnt, zeigen ſich in den Niſchen daneben wie an den unter dieſen angebrachten Seitenthüren Formen, welche den norditalieniſchen Meiſter verrathen, der nicht unbeeinflußt

von der deutſchen Renaiſſance und ihrer überſprudelnd formenreichen Sprache blieb. Dieſe barocke Bildung der Portale, der über ihnen angebrachten Füllungen mit ihren Bekrönungen, die Geſimſe überſchneidenden Konſolen, vielfach verkröpften Gewändeprofile kannte die römiſche Architektur eines Vignola noch nicht. Trotzdem bleibt der Grundcharakter der Strenge und Einfachheit in den Verhältniſſen und der Beſcheidenheit in den Ausladungen doch noch in den Hauptgliederungen gewahrt.

Dies gilt in noch höherem Maße von der Façade von S. Atanaſio, welche in Ziegelrohbau mit Travertingliederungen einfach und nicht unedel aufgeführt iſt. Es fehlt derſelben ſogar das große Portalmotiv. Die breiten Pilaſter des dem Hauptſchiff entſprechenden Riſalites und der ſchmalen Rücklagen ſind ſogar geradezu nüchtern.

Neu iſt nur, daß über den letzteren zwei Thürme ſich erheben, wohl ſeit dem frühen Mittelalter die erſten in Rom. Noch traut ſich der Architekt nicht frei mit dieſer Neuerung heraus, nur ein Stockwerk erhebt die Helme, welche der in Deutſchland üblichen „welſchen Haube“ nachgebildet wurden, über das Hauptgeſims der Façade empor, aber es iſt immerhin bezeichnend, daß es eines der oberitalieniſchen, von den Grenzen der nordiſchen Kunſt herabſteigenden Architekten bedurfte, um in den Mittelpunkt der katholiſchen Chriſtenheit jene Bauform wieder zurückzutragen, die hier Jahrhunderte hindurch nicht angewendet worden war, während ſie in den meiſten Landen geradezu den Stolz und höchſten Schmuck jeder Kirche bildete. Ob dieſe Kirche, oder *Domenico Fontana's* nahe verwandte St. Trinità de' Monti die ältere ſei, kann hierbei dahingeſtellt bleiben.

Bei der Façade von S. Girolamo de' Schiavoni (nach 1585) greift Lunghi ſogar in der Dispoſition bis auf die Jugendwerke Porta's zurück und läßt die ſpätere Zeit nur in den Verkröpfungen der Fenſter und Thürgewände erkennen; an St. Maria della Conſolazione legte er die erſt 1830 von *Giuseppe Valadier* fertig geſtellte Façade an. Originell geſtaltet ſich die Front von St. Maria dell' Orto, welche, dem von *Giulio Romano* entworfenen, breit ſich hinſtreckenden, dreiſchiffigen Langhaus mit ſeitlichen Kapellen faſt getreu entſprechend, ſich dieſem in geſtrecktem, mit joniſcher Ordnung dekorirtem Untergeſchoß und etwa auf ein Drittheil desſelben an Breite beſchränktem korinthiſchen Obergeſchoß anfügt, und durch die große Menge ſchlanker, fialenartiger Obeliske über jedem Pilaſter auszeichnet. Durch dieſelben erweckt die Front abermals Erinnerungen an den Norden, wenngleich hier im Detail alle jene barocken Eigenheiten fehlen, die an der Chieſa nuova die Aufmerkſamkeit auf ſich lenkten.

Auch der Palaſtbau Lunghi's erhielt ſich im Weſentlichen innerhalb

der Auffaſſung, die Porta zuletzt künſtleriſch vertreten hatte. Nicht immer iſt der Meiſter hierbei glücklich. Sein Palazzo Ceri (1586, an der Via della Stamperia), mit zwei kräftigen unteren Hauptgeſchoſſen und zwei Mezzaninen darüber, iſt zwar in den ſchlichten Formen der nur auf die Wirkung guter Verhältniſſe begründeten römiſchen Palaſtarchitektur erbaut, entbehrt aber gerade dieſes entſcheidenden Vortheiles.

Glücklicher erweiſt er ſich in dem Palazzo Altemps. Die Façade zwar in ihren drei ſchlichten Geſchoſſen, Ortſteinen an den

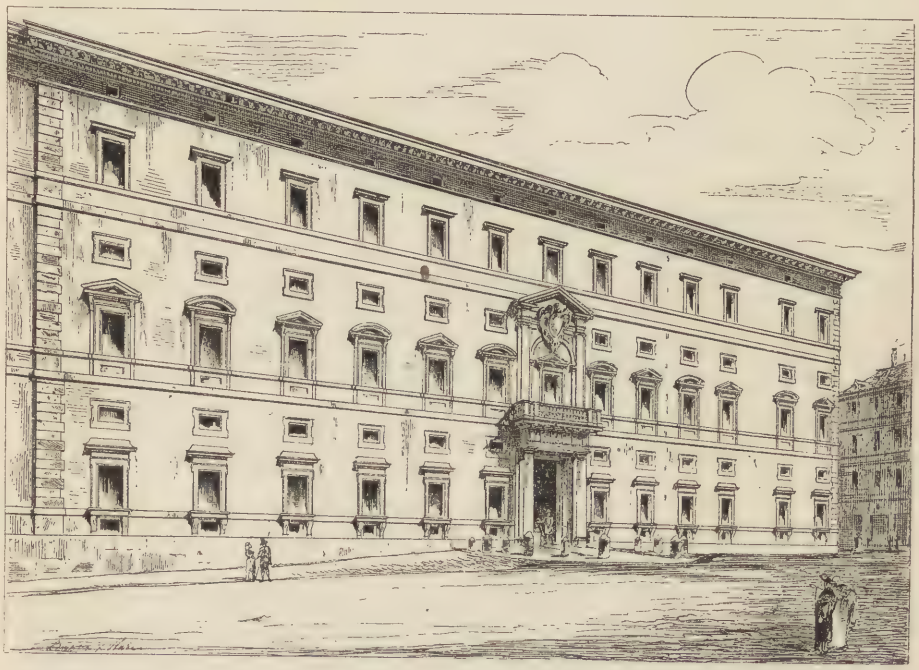


Fig. 84. Palazzo Borghese zu Rom.

Ecken, ihrem gut durchgebildeten Hauptgeſims bietet bei einfach harmoniſcher Wirkung wenig Neues und Beachtenswerthes; ſie entſpricht hierin derjenigen des Palazzo Sciarra, welcher *Flaminio Ponzio* zugeſchrieben wird. Um ſo ſchöner iſt der Hof, der ſich als eine verfeinerte Wiedergabe der Anlagen Ammannati's und Porta's erweiſt. Zwar ſind die Geſimſe der beiden unteren Arkadenreihen mit toskaniſchen und joniſchen Ordnungen nicht von der Reinheit der Bildung, wie ſie der Vignola direkt folgenden Schule eigen iſt, doch erfreut die maßvolle Anwendung des Ornaments und die individuelle Bildung des Details, um derentwillen wohl die Anlage dem *Peruzzi* zugeſchrieben

wurde. Um ſo nüchterner wirkt das obere nur von Fenſtern durchbrochene und von Liſenen gegliederte Geſchoß.

Am mächtigſten konnte Lunghi's Kunſt ſich an dem Palazzo Dezza, jetzt Borgheſe (ſeit 1590) entfalten, welcher aus dem Beſitz eines ſpaniſchen Kardinals, wohl noch während des Baues, an Papſt Paul V. überging. Die lange und durch die Ungunſt des Bauterrains beeinträchtigte Façade gegen Piazza Borgheſe (Fig. 84) gehört ganz dem römiſchen Façadenſchema an und iſt eine erfreuliche Anwendung desſelben. Weniger glücklich iſt die Hauptfaçade gegen Via della Fontanella: jene Liſenenarchitektur, das Umrahmen der Fenſter durch an Stelle der Pilaſter und des Architraves tretende leicht vorſpringende Streifen, eines der nüchternſten und unglücklichſten, nur für kleinere Verhältniſſe geeigneten Motive tritt hier, nachdem es meines Wiſſens Michelangelo am Kapitol zuerſt, jedoch nur als Begleitung von Pilaſtern angewendet hat, wieder als weſentlicher Inhalt der Façade auf. Das Parterre und der zugehörige Mezzanin ſind in langen Streifen ruſticirt; dasſelbe gilt von der Umgebung der Eckfenſter der beiden Obergeſchoſſe. Weiterhin umfaßt aber jeder dieſer Bautheile eine Liſenenumrahmung. Nur die über dem von toskaniſcher Ordnung umgebenen Portal ſich erhebende, akademiſch richtige, aber ſehr deplacirte joniſche Ordnung um das Achſenfenſter des Mittelſtockes tritt mit etwas kräftigerem Profil aus der flauen Architektur hervor. In dem Fries des ſehr gut durchgebildeten Hauptgeſimſes erſcheinen Mezzaninfenſter neben etwas vereinzelt ſtehenden, heraldiſchen Reliefs. Die mächtigen Verhältniſſe, die ſtolze Ruhe dieſes Hauptgeſimſes, das feſte Zuſammenfaſſen der Façade durch die Eckquaderung geben auch dieſen, wie ſo vielen römiſchen Paläſten den Eindruck vornehmer Würde und fürſtlicher Abgeſchloſſenheit.

Aber wenngleich in den Einzelheiten Verſündigungen gegen die Antike, wie ſie ſpäter die Regel ſind, nicht vorkommen, wenngleich die altrömiſche Majeſtät der Maſſen das Auftreten ſelbſtändig vorlauten Details noch völlig niederhält, ſo fehlt doch an der Façade des Palazzo Borgheſe ſchon in hohem Grade zu der Größe die frühere Anmuth, und zum Ernſt die liebenswürdige Hingabe in die Durchbildung der Einzelheit.

Um ſo angenehmer wird man durch die Wirkung des Hofes (Fig. 4) überraſcht, der in dem ſchönen Verhältniß von 7 zu 5 Achſen von auf gekuppelten, unten toskaniſchen, oben joniſchen Säulen ruhenden Arkaden umgeben wird, die an drei Seiten ein mit korinthiſchen Pilaſtern gegliedertes Obergeſchoß tragen. An der vierten bilden ſie in doppelter Reihe durch beide Stockwerke einen köſtlich offenen, feſtlichen Abſchluß gegen den Garten und ſo gewiß einen der maleriſch reizvollſten Durchblicke Roms. Aber ſelbſt hier wirkt jene eigenthümliche Stim-

mung ernſter Feierlichkeit nach, die über der ewigen Stadt ruht. Verglichen etwa mit der vielfach verwandten Anlage des Palazzo Balbi, jetzt Univerſität zu Genua, mit der Brera zu Mailand, drückt der Hof, der allerdings durch die zu großen Statuen, die er beherbergt, in ſeiner Wirkung weſentlich beeinträchtigt wird, meiſterhaft den königlichen Glanz ſeines ſpäteren Beſitzers Papſt Pauls V. Borgheſe aus, aber läßt zugleich erkennen, daß hier nicht die feſtliche Freude ihr Heim hat, wie in den Paläſten der Genueſer Großhändler, ſondern daß es ein Kirchenfürſt, ein Kardinal und ſpäter der höchſte Vertreter der katholiſchen Chriſtenheit, der Nachfolger Petri war, dem dieſer Raum zu prieſterlich ernſtem Leben geſchaffen wurde.

Der bedeutendſte Kirchenbau jener Periode, S. Andrea della Valle (begonnen 1594), jenes mächtige von *Pietro Paolo Olivieri* (geb. zu Rom 1551, † zu Rom 1599) entworfene, von *Maderna* bis auf die Façade vollendete Gotteshaus, führte das Syſtem des Geſù unter geringen Variationen nochmals in glänzender Weiſe durch und beſtätigte ſo die Vorliebe für den Langhausbau aufs neue. Der Grundriß (Fig. 85) iſt faſt eine Kopie von demjenigen Vignola's. Er unterſcheidet ſich nur durch die breitere Ausladung der Querſchiffe und die etwas größere Tiefe des Chores. Nicht ſo der Aufriß des Innern (Fig. 86). Heute erſcheint die großartig ruhige und feierliche Wirkung von S. Andrea mit den mächtigen Fresken Domenichino's, den ernſt gedachten, ruhigen Linien in vortheilhafteſtem Lichte neben der älteren Jesuitenkirche. Aber dieſe entbehrte ja damals auch noch des übermäßigen, verwirrenden und namentlich raumverkleinernden Details. S. Andrea iſt dadurch hochwichtig für die Beurtheilung der Kunſt jener Zeit, weil es faſt die einzige Kirche des 16. Jahrhunderts in Rom iſt, die uns noch in alter Wirkung erhalten blieb und ein reines Bild der Spätrenaiſſance giebt, welcher man nur allzu geneigt war, die Sonderformen des 17. Jahrhunderts, die kecken Dekorationskünſte eines *Cortona* mit aufzuhalſen.

Olivieri's Anordnungen ſind noch ebenſo einfach als die Vignola's: an Stelle der gekuppelten korinthiſchen Pilaſter je einer, den zu beiden Seiten zwei Halbpilaſter begleiten; daher auch ein verkröpftes Geſims. Die Emporen über den in den Verhältniſſen trefflichen Langhausarkaden fallen fort. Die Attika über dem Geſimſe tritt nur unter den die herrlichen, frei und weit geſpannten, ſtark überhöhten Tonnengewölbe durchſchneidenden Gurten auf. Dieſe gehören auch hinſichtlich der Bemalungsart zu den ſchönſten in Rom und durchſchneiden in kräftiger Gliederung das Gewölbe. Die Oberlichtfenſter ſind groß und erleuchten

die Kirche in der glücklichſten Weiſe. Endlich haben wir wieder ein Architekturwerk, das völlig zu ſeiner Bemalung ſtimmt: die Bilder der Decke ſind in feſten Rahmen glücklich vertheilt, nur an den Zwickeln und neben den Fenſtern erſcheint den mächtigen Geſtalten *Domenichino's* der Raum überall zu eng. Die Pfeiler der Kuppel ſind kräftig gebildet, dieſe ſelbſt etwas ſchlank, doch in allen Details bis hinauf zu der Laterne reich und edel ausgeſtaltet. Neben derjenigen des Geſù bietet ſie dem Auge einen der ſchönſten, aus dem Häuſermeer der ewigen Stadt aufſteigenden Fixpunkte. Dazu ſtört die Wirkung des Innern keiner jener Prunkaltäre ſpäterer Zeit. Der Reſpekt vor den Fresken der Tribuna ſcheint ihr Erſtehen verhindert zu haben. So iſt das Ganze einfacher; die Marmorimitation durch weißen Anſtrich an den architektoniſchen Gliedern, obgleich ein wenig erfreulicher Nothbehelf, läßt neben dem tief geſtimmten Grunde die Hauptlinien bedeutend hervortreten. Die berückende Feierlichkeit und Schönheit des Raumes, die mächtige beruhigende Wirkung des großen Tonnengewölbes, namentlich aber die ächt kirchliche Steigerung vom Langhaus zum Kuppelraume erklären die außerordentliche Wirkung dieſes Baues auf die Zeitgenoſſen, der neben St. Peter ſelbſt in Frankreich vielfach als das Vorbild ſpäterer Kirchen bezeichnet wird.

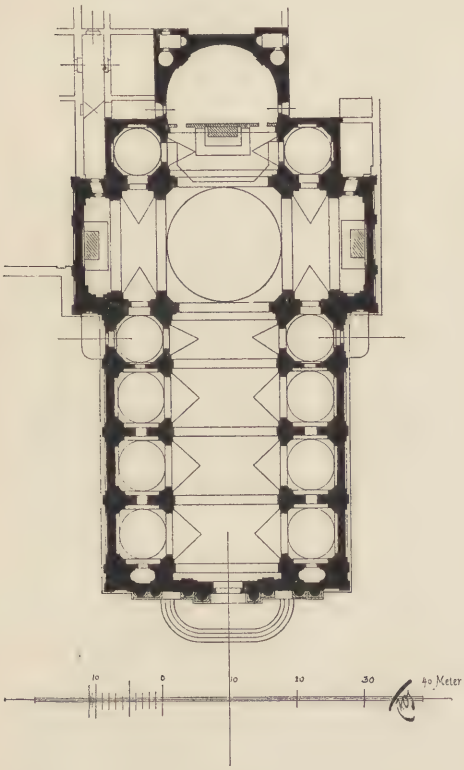


Fig. 85. S. Andrea della Valle zu Rom. Grundriss.

Derſelben Hand wie die meiſten Theile des Aufriſſes gehört auch die ſchöne Kapelle der Strozzi an, welche die folgende Zeit für ein Werk Michelangelo's hielt, die jedoch in Grund- und Aufriß von der großen Kapelle von St. Maria Maggiore abhängig iſt.

Vielbeſchäftigt erſcheint *Ottavio Mascherino* (geb. zu Bologna um 1530, † zu Rom unter Paul V., alſo um 1610). Denſelben lernen wir zunächſt

an der Kirche S. Salvatore in Lauro kennen, die nach einem Brande (1591) durch ihn wieder aufgerichtet wurde. Es iſt ſchwer zu

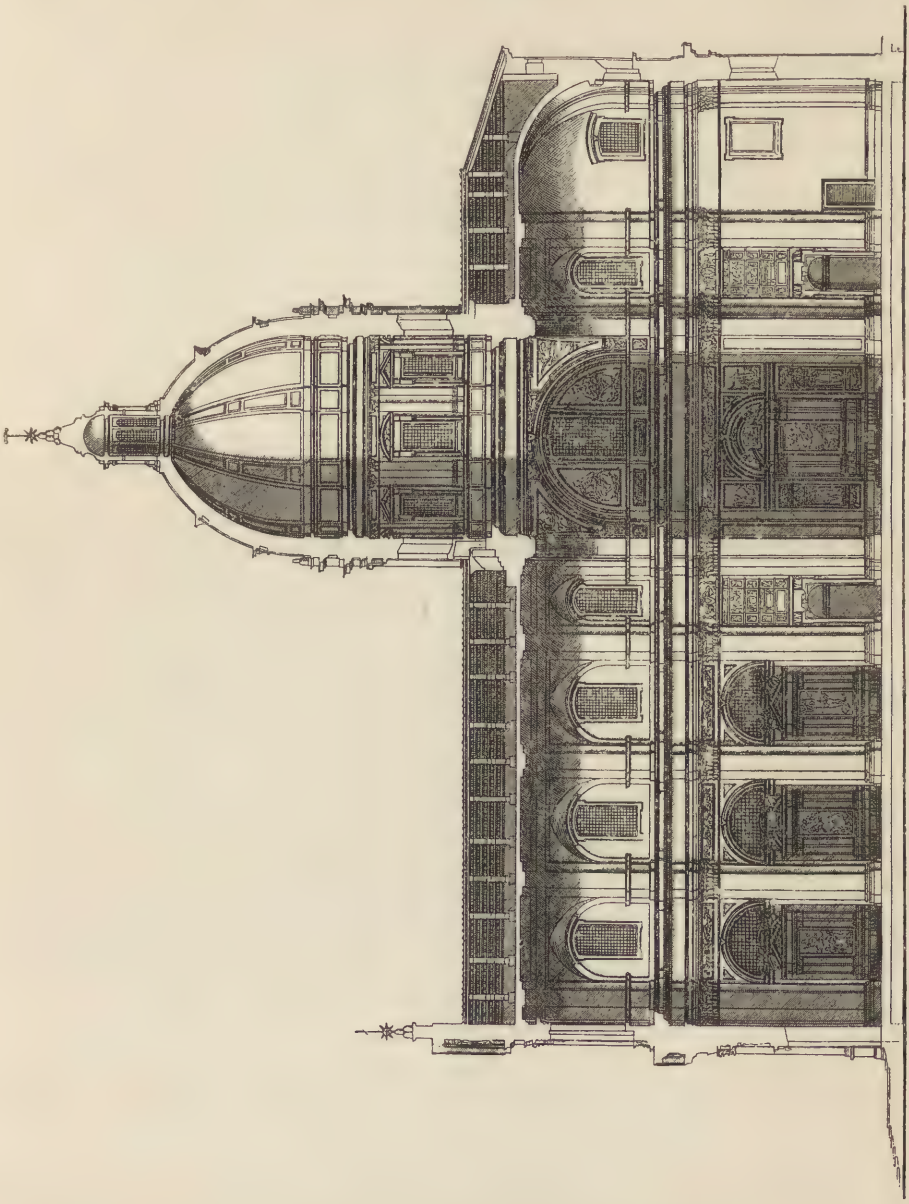


Fig. 86. S. Andrea della Valle zu Rom. Längsſchnitt.

konſtatiren, welche Theile dieſer Reſtaurirung angehören, zumal 1862 wieder der ganze Bau umgeſtaltet wurde. Der Grundriß iſt nach dem Geſù gebildet. Nur wurden an Stelle der Pilaſter ſowohl in den drei

kurzen Flügeln als an dem ſeitlich durch je 4 Kapellen gegliederten langen Arme des lateiniſchen Kreuzes, korinthiſche gekuppelte Säulen, die ohne Poſtament vor den Pfeilern ſtehen, angeordnet. Die hohe Kuppel iſt mit Liſenen und, wohl modernen, gemalten Gurten gegliedert, das Gewölbe wohl ganz neu dekorirt. Nur das nach gutem altrömiſchen Vorbild gefertigte Gurtgeſims erweckt noch Intereſſe inmitten der faden, modernen Uebertünchung des Baues. Die Façade iſt unbedeutend. Auch in derjenigen von St. Maria in Traspontina, welche von *Salussio Peruzzi,* dem Sohn des Baldaſſare begonnen und von Maſcherino vollendet wurde, konnte letzterer ſelbſtändige Kunſt nicht entfalten. Im Innern dieſer Kirche erſcheinen abermals die frei vor die Pfeiler geſtellten dekorativen Säulen.

Selbſtändiger konnte Maſcherino ſich an der Kirche St. Maria Scala Coeli (1590) zeigen, einer beſcheidenen zweigeſchoſſigen, in den Hauptgliederungen den Bauten Martino Lunghi's verwandten, in dem reichen und barocken Detail die norditaliſche Anregung deutlich verrathenden Anlage. Namentlich das hübſch durchgeführte Portal mit joniſcher Ordnung, verkröpften Gewänden einer von ſeitlichen Konſolen und Giebel über zwei Gebälkſtücken eingefaßten Niſche iſt ein gutes Beiſpiel für den fortſchreitenden Einfluß der oberitalieniſchen Meiſter auch auf Rom, der ſich in minder gelungener Zeichnung auch an den Fenſtern, Thüren und Niſchen der Traspontina wiederholt. Bekannt wurde Maſcherino dadurch, daß er für Papſt Paul V. den Palazzo Quirinale entwarf und theilweiſe ausführte. Zunächſt ſtammt von ihm die Façade gegen Piazza di Monte Cavallo: eine einfach römiſche Architektur von glücklichen, großen Verhältniſſen bei noch beſcheidenen Längendimenſionen, die erſt ſpäter erweitert und durch *Bernini* 1635 mit der wirkungsvollen Benediktionsloggia oberhalb des etwas kleinlich detaillirten Hauptportales verſehen wurde; dann aber, und dies iſt die Hauptſache, der Hof, eine zwar nicht ganz glücklich proportionirte, doch räumlich zu den großartigſten des neueren Rom zählende Profananlage. Von 9 zu 18 zwiſchen toskaniſche Pilaſter geſtellte Arkaden umgeben, erſtreckt derſelbe ſich in drei Armen gegen die Riſalite des nach hinten abſchließenden, von einem maleriſch ſich aufbauenden, von Liſenen gegliederten Uhrthurm bekrönten Flügels, in welchem ſich die eigentlichen Wohnzimmer befinden. Im Obergeſchoß wiederholen ſich die Bogenſtellungen nur an dieſem Gebäudetheil, während an den übrigen Flügeln eine geſchloſſene Architektur ſich hinzieht. Die gleichmäßige Wiederholung derſelben einfachen Formen wirkt ermüdend, die breite Anlage bei geringer Höhe giebt dem Bau etwas Ländliches. War er doch auch als Sommerſitz von den Päpſten angelegt, die ſich auf

der Höhe des Quirinales an reinerer Luft ergötzen wollten; großartige Gartenanlagen vervollkommneten den Bau nach dieſer Richtung.

Der Palazzo St. Croce, jetzt Monte di Pietà (1604), entſtand durch Umbau älterer Gebäude. Die Façade iſt unbedeutend, der Hof mit theils ächten, theils nur vorgeblendeten Arkaden dagegen beſſer. Profane und kirchliche Architektur vereint ſich an Kirche und Hoſpital S. Spirito in Sassia (um 1575). Die Kirchenfaçade iſt den Jugendarbeiten Porta's, die des anſtoßenden, wirkungsvoll komponirten Palazzo derjenigen des Quirinals und die Loggia an Borgo di S. Spirito dem Hof deſſelben verwandt; die großen barocken Portale, welche die ruhige Arkadenreihe jetzt maleriſch unterbrechen, entſtanden erſt unter Papſt Alexander VII. (1655—1667).

Der hübſche, und, was in Rom ſelten, völlig ausgebildete Säulenhof des Palaſtes erinnert an die Bologneſer Herkunft des Meiſters.

Selbſtſtändiger, urſprünglicher in ſeinen Geſtaltungen iſt *Francesco Ricciarelli* (geb. zu Volterra, daher meiſt *da Volterra* oder *Volaterrano* genannt). Es iſt dies wohl der bei Campori *Francesco Capriani il Volterra* genannte Meiſter, der vor 1565 vom Herzog Cesare Gonzaga von Rom in deſſen Reſidenz Guastalla berufen wurde, um den dortigen Palazzo Ducale zu vollenden und die Kirche S. Pietro zu erbauen. Seit 1569 errichtete er Kirche und Convent dei Serviti. Er verblieb in Guastalla bis nach 1578. Hierauf nach Rom zurückgekehrt errichtete er unter Sixtus V. im Palazzo Lancelotti (1586) ein ſpätes Werk von intimem, durchaus harmoniſch ſtimmendem Reiz. Unwillkürlich wird man durch die Hofanlage, eine der heiterſten von Rom an die Blüthe der Hochrenaiſſance in Genua und Bologna erinnert: die zierliche Doppelloggia an der einen Seite, in zwei Stockwerken, unten mit, oben ohne Gebälkſtücke auf toskaniſchen Säulen ruhend, die reiche, plaſtiſche, faſt mit der vollen Liebe der frühen Renaiſſance ausgeführte Dekoration der Thüren, die feſtlich ſchmückende Vertheilung zierlich umrahmter, antiker Reliefs zeigen die durch römiſche Maſſigkeit noch unverdorbene Hand eines der älteren Schule entſtammenden Künſtlers. Die einfach edle Façade, ausgezeichnet durch die elegante und doch kraftvolle Profilirung der Fenſter des Hauptgeſchoſſes, hat bei ſpäteren Umbauten gelitten. So iſt wohl das ganze obere Geſchoß, deſſen Profile in minder edlen Formen und Material (Putz) hergeſtellt ſind, von *Carlo Maderna*. Das häßliche Hauptgeſims wage ich nicht dieſem zuzuſchreiben. Das Portal endlich, ein in ſeiner Art feines und vornehmes Werk, ſchuf *Domenichino*. Nicht minder originell und ein weiteres Zeichen dafür,

daß Volterra, alten Traditionen folgend, ſich ſelbſtändig entwickelte, iſt die Centralkirche S. Giacomo degli Incurabili. Die Wirkung des Innern beeinträchtigt die bunte Imitation von Marmor, von Kanneluren auf den Kompoſitapilaſtern, die moderne Bemalung der Gewölbe. Der Kuppelraum iſt im Oval gebildet, vier rechtwinklige Räume ſchließen ſich in Kreuzform an denſelben an, in den Ecken liegen vier weitere achteckige Kapellen. Ueber den vor den Pfeilern ſtehenden Pilaſtern zieht ſich ein unverkröpftes Geſims und eine Attika hin, auf welcher das flache, von tiefen Kappen durchbrochene Kuppelgewölbe ruht. Die Formengebung iſt hart und unerfreulich, doch zeigte ſich zum erſten Male wieder in Rom eine Hinneigung zum Centralbau und zwar nicht zu einem ſolchen aus dem griechiſchen Kreuz, ſondern aus einer völlig geſchloſſenen Grundform, mithin ein Nachwirken der von Bramante und Peruzzi einſt erſtrebten Anlagen. Die Façade von S. Giacomo hat mit dem Innern ſo gut wie nichts zu thun. Wegen der ſchrägen Lage des Grundſtückes zum Korſo ſteht ſie in ſpitzem Winkel zur Achſe der Kirche. Durch das Oberlichtfenſter in der oberen Ordnung der zweigeſchoſſigen Anlage vermag Licht nur mittelſt eines langen Schachtes die Kuppel zu erreichen. Trotzdem gehört die Front zu den in Verhältniſſen und Profilirung beſſeren und durch beſcheidene Verwendung dekorativer Formen wohlthuenden Kompoſitionen jener Zeit.

Dasſelbe gilt von der Façade von St. Maria di Monserrato, obgleich ſie ſich über eine ſchematiſche Behandlung der gegebenen Aufgabe nicht erhebt.

Ein reizend einfaches und edles Werk iſt die Capella Gaetani in St. Pudentiana (1550), deren flach gewölbte Kuppel auf das zierlichſte dekorirt, den rechtwinkligen von ſchlichten Liſenen gegliederten Raum trefflich abſchließt.

In ſeinem Sohne *Onorio Lunghi* (geb. 1561, † 1619) ſah Martino zugleich den direkten Nachfolger in künſtleriſcher Hinſicht, der bei gleichen Tendenzen jedoch noch weniger zu individueller Entfaltung ſich begabt zeigte, wie ſich z. B. an der ſtreng nach bekanntem Schema der kleineren Werke des Vaters errichteten Kirche St. Maria Liberatrice (1617) erweiſt. Die guten Eigenſchaften des römiſchen Palaſtbaues vereint Onorio noch einmal in dem einfach edlen, aber ſchon kalt wirkenden Palazzo Verospo, jetzt Torlonia (um 1616), an welchem das ſtattliche mit Quaderung und um dieſe herum mit einer joniſchen Ordnung umkleidete Portal zunächſt ins Auge fällt. Die Bildung des Details, namentlich die ſchlaffe Geſtaltung der Voluten der Kapitäle,

die mangelnde organiſche Verbindung derſelben mit der Façade zeigen nur zu deutlich, daß eine eigentlich ſchöpferiſche Kraft in dieſem Meiſter nicht mehr lebte, deſſen Kunſt allein von der Rom einmal durch alle Zeiten eigenen hohen Empfindung für räumliche Größe getragen zu ſein ſcheint. Die wichtigſte Arbeit Onorio's iſt der Bau von S. Carlo al Corso (begonnen 1612). Wieder muß hier deutlich

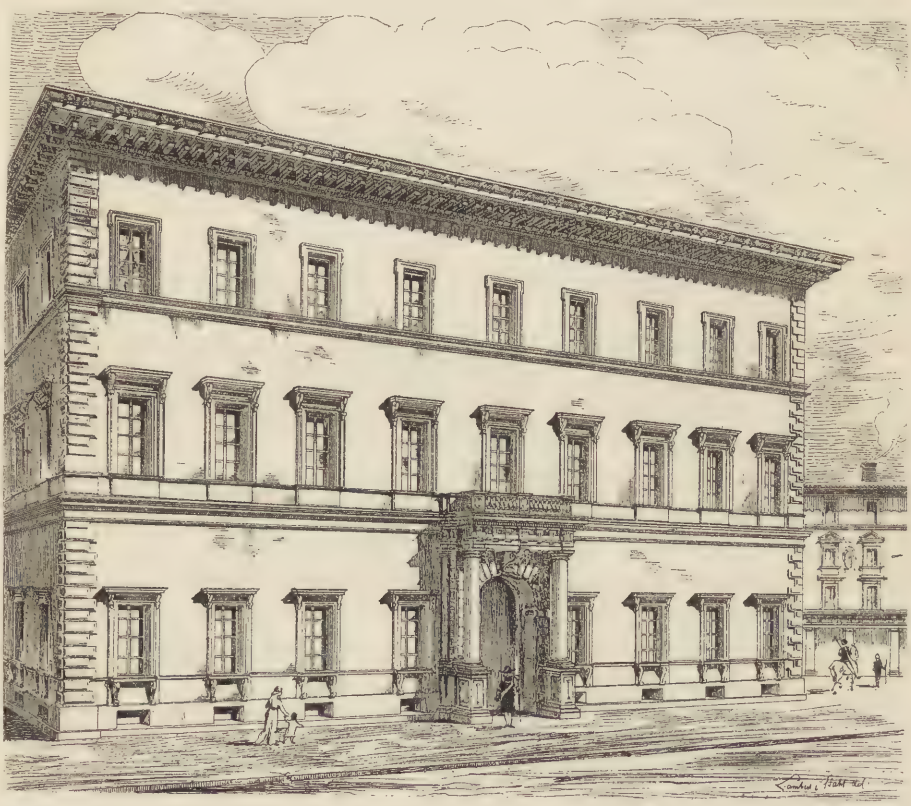


Fig. 87. Palazzo Sciarra di Carbognano zu Rom.

dasjenige, welches dem erſten Entwurfe angehört, von den Umgeſtaltungen des *Pietro da Cortona* und dem nach des Kardinals Omodei Angaben durch *Carlo Rainaldi* geſchaffenen und von *Giovanni Battista Menicucci* und *Mario da Canepina* ausgeführten Façadenumbau unterſchieden werden; Sandrart's Stiche geben hierzu die ausgiebigſten Unterlagen. Die Grundrißgeſtaltung der Kirche weicht weſentlich von dem Syſtem des Geſù ab. Zwar behält Onorio das breite Mittelſchiff mit je drei Arkaden zwiſchen gekuppelten korinthiſchen Pilaſtern bei,

jedoch fügt er zwei Seitenſchiffe zwiſchen dieſe und die Kapellen ein. Dadurch erhalten die Querſchiffe eine größere Breite, und legt ſich ſogar um den im Halbkreis geſchloſſenen Hauptchor ein breiter Umgang. Im Aufriß des Hauptſchiffes konnte der Künſtler bei dem geringen Höhenverhältniß auf das Einſchieben einer Attika unter das Tonnengewölbe verzichten. Durchweg erſcheinen die Glieder einfach und namentlich an der elegant ſchwebenden und reich durchgeführten Kuppel wohl abgewogen. Zwar ſind in der Wölbung derſelben die Gurten und Kaſſetten nur gemalt, doch entſchuldigt hierfür die einfach kräftige Bildung der Pilaſter, die korrekte Behandlung der die Kuppel tragenden Glieder, welche dieſelbe frei und ohne Laſtwirkung ſchwebend erſcheinen läßt.

In noch ſpätere Zeit fällt die Blüthe des Lombarden *Flaminio Ponzio* († unter Paul V., 45 Jahre alt), deſſen künſtleriſche Laufbahn mit dem Ausbau der Capella Paolina oder Borgheſe (1611—1613) in St. Maria Maggiore beginnt, einer Anlage, welche ſich in den Grund- und Aufrißformen eng an Fontana's ſpäter zu beſprechende Kapelle Sixtus' V. anſchließt, ohne jedoch den dort herrſchenden Reichthum an Inkruſtationen, vollſtändig aufzunehmen.

Die äußere Umgeſtaltung der berühmten Kirche wurde dem Ponzio übertragen, welcher (1616) die von *Carlo Rainaldi* (1673 und 1687) vollendete Façade gegen Nordweſt begann. Rainaldi wich von Ponzio's Plan[1]) in ſofern ab, als er vor den runden Chor einen breiten rechtwinkligen, ſeitlich durch Säulenhallen ſich öffnenden Trakt legen wollte. Allerdings waren auch hier durch die Kapelle Sixtus' V. die Aufrißmotive gegeben, ſo daß es ſich nur um eine Kombination handelte. An der Südoſtfront, an der Ponzio die Sakriſtei errichtete und ein der Symmetrie genügendes, derſelben gegenüber liegendes Gebäude für Kleriker entwarf, konnte er ſelbſtändiger ſchaffen: nicht zum Vortheil der künſtleriſchen Geſtaltung, denn es entſtand ein der Façade des Collegio Romano nachgebildetes, nüchternes Liſenenwerk von maſſiger Wirkung.

S. Sebaſtiano fuori le mura, eine der älteſten Baſiliken Roms, im Geiſt der Zeit umgebaut zu haben iſt ein weiteres Werk, welches nicht zu Ponzio's Werthſchätzung beiträgt. Im Profanbau werden einige Arbeiten als die ſeinigen bezeichnet. So die Haupttreppe am Quirinal, zweiarmig und lang ſich hinſtreckend, doch ohne höheren Kompoſitionswerth: der benachbarte Palazzo Roſpigliosi

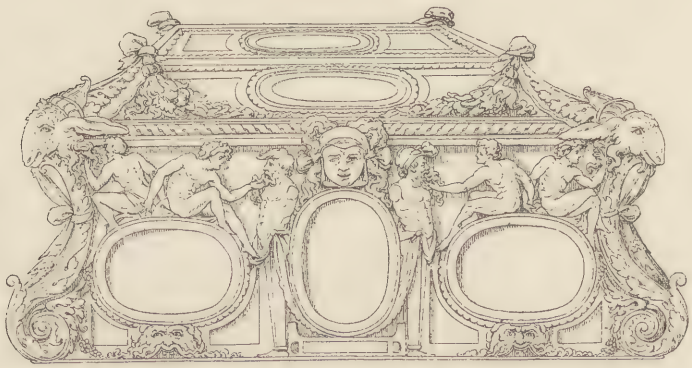
[1]) Paulus Angelis, a. a. O.

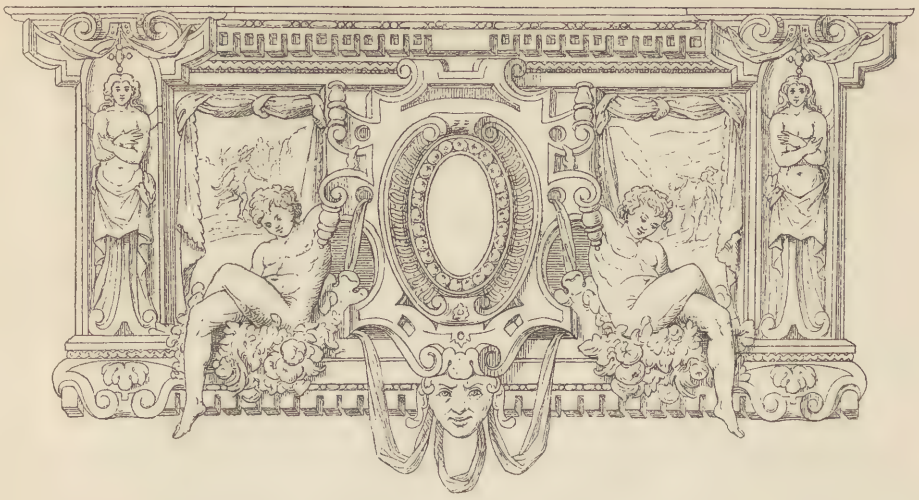
(1603), den *Materna* und *Venturini* nicht zu ſeinem Vortheil erweiterten, ein ernſter, nur durch das graziöſe, anſtoßende Garten-Kaſino bemerkenswerther Bau, ferner der Palazzo Sciarra di Carbognano (Fig. 87) (erſt gegen 1640 vollendet), der noch einmal alle guten Eigenſchaften der römiſchen Schule in ſich vereint: ſchöne Dispoſitionen der Maſſen, einfach, mit Liebe gezeichnetes Detail, zierliche Ornamentation einzelner Glieder, ſo daß man entweder an ein höchſt auffälliges Zurückgreifen auf ältere Meiſter in einer Zeit, da Bernini ſchon wirkte, denken oder zweifeln muß, ob nicht Ponzio bloß Einzelheiten wie das Portal, den erſten Entwurf aber *Ammannati* oder einer der Künſtler ſeiner Umgebung geſchaffen habe. Dieſe Annahme findet noch Beſtätigung durch die Unterſuchung der Façade des Palazzo Borgheſe, welche der Ripetta zu gelegen und von Ponzio entworfen iſt. Zunächſt gehört wohl ihm der originelle Gedanke an, um die ſchräg die Zimmerflucht des Erdgeſchoſſes durchſchneidende Fluchtlinie weiter zu führen, ein Labyrinth kleiner Gelaſſe anzulegen und ſogar über dieſes hinaus die Ecke eines Nachbargebäudes ſchräg zu durchſchneiden und den ſo gewonnenen tunnelartigen Durchblick durch eine Fontaine abzuſchließen. Dann die zierliche Loggia an der Ripetta ſelbſt, eines der feiner empfundenen Dekorativwerke jener Zeit, aber doch ſchon einem weiter entwickelten Stile als der Palazzo Sciarra angehörig. Die Loggia ſei als eine höchſt geſchickte Durchſchneidung zweier Motive, wie ſie an den Seitenbauten des Kapitols vorkommt, und um ihrer geiſtreichen Profilirung willen dem Studium empfohlen, die Gartenfaçade des Palaſtes aber zeigt deutlich Bernini'ſchen Einfluß.

Noch wird ein *Oratio Torregiani* genannt, der (1615) das Kloſter an St. Maria Traſtevere in gekünſtelten Boſſagen an den Gewänden, mit guter Dispoſition und den Palazzo Fonſeca in kräftiger und wohlgelungener römiſcher Weiſe errichtete; der *Marchese Gianbattista Muti,* der (1644) den Palazzo Muti Papazzurri, meiſt nach der Inſchrift in dem hübſchen joniſchen Portal Baleſtro genannt, einen durch zierliche Detailbehandlung und geſchickte Grundrißlöſung bei ſchwierigem Terrain ausgezeichneten und in drei Fenſtern an der Hauptfront gegen Piazza S. S. Apoſtoli ſich öffnenden Bau ſchuf; weiter der im Geiſt des Domenico Fontana von *Gianbattista Crescentii* entworfene (?) Palazzo Crescentii und der wohnhausartig nüchterne Palazzo Bufalo von *Francesco Peperelli.*

Dieſen ſcheinbar mehr dilettantiſch arbeitenden Künſtlern ging der Gelehrte *Domenico Paganelli* (geb. zu Faenza), Pater und Mathematiker, voraus, welcher 1583 eine Waſſerleitung in ſeiner Vaterſtadt erbaut hatte und bald darauf zu Rom den Palazzo Aleſſandrino, ſpäter Bornelli,

dann Valentini, jetzt Palazzo provinciale della Prefettura (1585) errichtete, deſſen ſchöne, harmoniſch ruhige Façade ebenſo beachtenswerth iſt als der ſtattliche Hof. Allerdings ſind die Pfeilerarkaden des letzteren nur im Erdgeſchoß und auch hier nicht vollkommen durchgeführt, ſondern dort theilweiſe, im erſten und zweiten Stock durchweg durch Blenden erſetzt. Der Grundriß erzeugte Schwierigkeit wegen des gegen Piazza de SS. Apoſtoli ſpitz zulaufenden, ſehr ausgedehnten Grundſtückes. Trotz der Ausdehnung des großen Hofes (5 : 9 Arkaden) bleibt eine große Tiefe des Grundſtückes. Paganelli theilt das Bauterrain mit willkürlichen Geraden, zufrieden, wenn jedes Zimmer Licht und Zugang erhält. Nicht weniger als 14 Räume des Erdgeſchoſſes ſind nicht rechtwinklig. Dies verdient bemerkt zu werden, um die Sorgloſigkeit gegenüber der Grundrißkompoſition zu konſtatiren, welche ſich damalige Große an ihren Sitzen gefallen ließen. Wenn nur die Feſträume des Hauptgeſchoſſes, wie dies auch hier der Fall, impoſant, die Treppe ſtattlich und bequem zugänglich, Façade und Hof von würdiger Durchbildung waren, ſo überſah man leicht jene Unfertigkeiten im Innern.





IX. KAPITEL.

Domenico Fontana.

Neben den Lunghi's und den ihnen verwandten Künſtlern geht in Rom eine noch mächtigere Lombardiſche Architektenfamilie, diejenige der Fontana's, her, deren Glieder bald die leitende Stellung einzunehmen verſtanden: die Brüder *Giovanni* und *Domenico Fontana* und weiterhin der Neffe *Carlo Maderna* ſind ſo jung nach Rom gekommen, daß man nicht annehmen kann, ſie hätten von ihrer Heimath dauernde künſtleriſche Eindrücke mitgebracht. Und wirklich zeigen ſie ſich durchaus als Schüler der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom zu einem feſten Kanon ausgebildeten antikiſirenden Architektur. Alle drei ſind von robuſter Kraft, voll Empfindung für die Macht der Dimenſionen, voll rückſichtsloſen Sinnes für monumentale Größe, daher meiſt ohne tiefes Intereſſe für Feinheit des Details und mithin — namentlich die erſten beiden, unproduktiv hinſichtlich der Fortgeſtaltung der Formenſprache. Dem Domenico, als dem weitaus bedeutenderen der älteren Brüder, iſt ein vollklingender Pathos eigen, er geht unbeirrt durch Nebenſächliches auf ſein Ziel los, ſucht die Gedanken knapp, in einem Bilde und deßhalb um ſo eindringlicher zur Erſcheinung zu bringen, begnügt ſich daher auch meiſt damit, die vorhandenen Ausdrucksformen ohne viel eigene Hinzuthat zu verwenden. Da ſomit den Bauten der intime Reiz, die Individualität fehlt und nur zu

oft die nackte Größe bleibt, ſo wirken viele gerade in ihrer Weiträumigkeit ernüchternd. Der Inhalt entſpricht nicht dem Maße. Die Fontana ſind die Architekten, welche das ſpätere Rom an die übertriebene, erſchreckend und beklemmend wirkende Größe der Räume wie des Details gewöhnten, an jene freudloſe Maſſigkeit, die man erſt recht empfindet, wenn man vom Studium der gleichzeitigen Kunſt aus Oberitalien nach der ewigen Stadt kommt. Die Straßen erſcheinen zu eng, die Façaden drängen den Beſchauer von ſich fort, die Veſtibüle ſind außerhalb des Verhältniſſes für Menſchen; alles iſt ins Gigantiſche verzerrt, während doch immer der Menſch mit ſeinen Bedürfniſſen den Maßſtab auch der großartigſten Architektur, namentlich des Profanbaues, zu bilden hat.

Giovanni Fontana (geb. 1546, † zu Rom 1614) kam ganz jung nach Rom, wo er namentlich an Tiefbauten vielfach beſchäftigt wurde und ſich als trefflicher Techniker bekannt machte. An den großen Werken, welche Rom aufs neue mit dem köſtlichſten Quellenwaſſer verſahen, fand er vielfache Verwendung, zugleich aber an allen jenen Bauten, die mit der Ausnutzung des Waſſers in Verbindung ſtanden. Zu dieſen gehören zunächſt die Waſſerkünſte der Villen von Frascati, namentlich der Villa Mondragone, wo er in dem Teatro einen maleriſchen halbkreisförmigen Bau am Ende des Gartens, in den Formen der gleichfalls durch ihn geſchmückten Villa Aldobrandini, mit tüchtigem Dispoſitionstalent ſchuf. Er ſoll auch die von ſeinem Bruder ausgeführte Fontana dell' Acqua Paola (1612) entworfen haben.

Von rein architektoniſchen Bauten werden nur der Palazzo Guiſtiniani ſowie der Palazzo de' Gori zu Rom, deſſen Portal ſpäter *Borromini* umſchuf und die Kirche S. Martino zu Siena genannt, letztere ein kräftiger, wohldisponirter Raum von barocken Formen.

Der jüngere der Brüder *Domenico Fontana* (geb. zu Mili (?) am Comerſee 1543, † zu Neapel 1607) kam noch zu Michelangelo's Lebzeiten als Jüngling nach Rom, erwarb ſich hier die Gunſt des Kardinals Montalto, des ſpäteren Papſtes Sixtus' V., und gewann durch dieſen, wie auch namentlich durch die reſolute Art des Norditalieners an die geſtellten Aufgaben heranzutreten und durch ſeine Meiſterſchaft im Techniſchen des Bauweſens großen Einfluß. Bei dem Aufrichten verſchiedener Obelisken in Rom bekundete ſich ſeine mechaniſche Wiſſenſchaft auf eine die Mitwelt in das höchſte Erſtaunen verſetzende Weiſe. So kam es, daß er mit Ehren bedacht wurde, die ſelbſt einem Michelangelo verſagt worden waren. Denn der Papſt ernannte ihn zum Ritter vom goldenen Sporn und römiſchen Edelmann. Dieſe ſpäter öfter wiederholten Nobilitirungen, das Eintreten der Architekten-Kavaliere in die große Welt, ihre Stellung als Männer von Rang neben den Mächtigen

Fig. 88. Capella del Presepio an St. Maria Maggiore zu Rom. Längsschnitt und Grundriss.

der Kirche mag ihnen nicht wenig zu den ſie auszeichnenden kühnen und großartigen Geſtaltungen Muth und Sinn verliehen haben.

Für den Kardinal Montalto waren die erſten großen Bauwerke Fontana's beſtimmt. Zunächſt die Capella del Presepio oder des Sixtus' V. an St. Maria Maggiore (begonnen 1584) (Fig. 88), die, für den Meiſter charakteriſtiſch, noch einmal die Formen der Hochrenaiſſance aufleben laſſen zu wollen ſcheint: ein vollkommenes griechisches Kreuz mit kurzen Schenkeln, in den Winkeln gegen das Nebenſchiff der alten Baſilika zwei quadratiſche Kapellen, die Wände wie die Laterne durch korinthiſche Pilaſter, die Tonnengewölbe, wie die ſchön gezeichnete Kuppelleibung durch Gurten, alle Wandflächen durch Niſchen, Füllungen, Bildwerke gegliedert. Die Grundzüge der Anordnung ſind klar und feſt gezeichnet, höchſt gelungen in den Verhältniſſen, trotz des in verſchwenderiſchſter Weiſe ausgeſtatteten Details überall leicht überſichtlich, geſund ohne hervorragende Genialität, geſchaffen in der Formenfreudigkeit der Jugend. Alle Flächen ſind mit ſchmückenden Gebilden überzogen, die koſtbarſten Materialien zur Verherrlichung der Bauglieder ausgeſucht, alle Arten Marmor, Alabaſter, von Breccien, Jaspis ſind zur Inkruſtation der Pilaſterfüllungen verwendet, die Kapitäle in Travertin gebildet und vergoldet, die Geſimſe und die Gewölbe mit vergoldeten Stukkornamenten, alle Rücklagen mit Bildern auf das reichſte verziert. Das Detail geht zwar einen Schritt weiter als der Geſù hinſichtlich der Freiheit der Bildung, hält ſich aber bis auf einzelnes Figürliche noch ſtreng innerhalb der jeweiligen architektoniſchen Umrahmung. Die Farbe iſt von ächter Renaiſſancewirkung.

Wichtig iſt die Façadengeſtaltung der an Größe einer ſtattlichen Kirche gleichen Kapelle. Der korinthiſchen Ordnung im Innern entſpricht in erfreulicher Wahrheitsliebe eine ebenſolche an den freiſtehenden Außenſeiten, den Gewölben ein über dem Gurtgeſims angeordnetes Liſenengeſchoß, welches durch eine Baluſtrade abgeſchloſſen wird. Dieſe Anordnung iſt zwar ganz dem St. Peter entlehnt, doch feiner und harmoniſcher als dort, wenn ſie gleich an monumentaler Wirkung weſentlich nachſteht. Aus der Plattform über den Kreuzflügeln erhebt ſich der außen achteckige von ſtattlichen Rundbogenfenſtern durchbrochene und an den Ecken durch Liſenen gegliederte Tambour, über deſſen Konſolengeſims auf niederer Attika die Kuppel ruht, ein vollkommener Centralbau nach der Art von Madonna di S. Biagio in Montepulciano, mithin faſt ein Zurückgreifen auf die Vormichelangelo'ſche Zeit, auf Antonio da Sangallo. An der Vollendung des Baues wurde bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts gearbeitet, denn *Andrea Pozzo, Giuseppe Nogari* u. A. wirkten noch an derſelben.

Wie in Konkurrenz mit Martino Lunghi's S. Atanaſio errichtet erſcheint St. Trinità de' Monti (um 1570), bekanntlich jetzt das Ziel der ſpaniſchen Treppe und mehr durch dieſe als durch eigene Verdienſte berühmt. Auch dieſer Bau hat niedrige ſeitliche Thürme mit welſchen Hauben. Zwiſchen denſelben ſchließt die Façade ein geradliniges Geſims. Die Struktur des älteren Langhauſes kommt durch die Halbkreisfenſter unter den Gewölben von Haupt- und Seitenſchiffen,

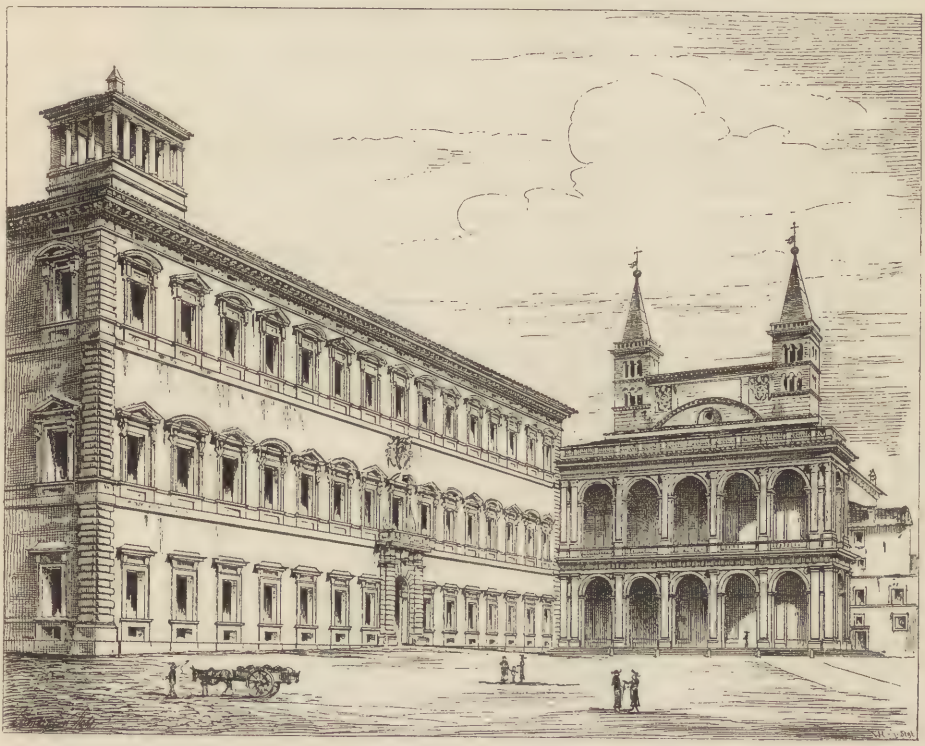


Fig. 89. Palazzo Laterano und Loggia von S. Giovanni in Laterano zu Rom.

ſowie durch das Mittelportal klar und verſtändig zur Geltung, eine ſtattliche zweiarmige Freitreppe führte ſchon früher zu letzterem. Jedoch entbehrt der Bau des höheren künſtleriſchen Intereſſes.

Die Villa des Patrones Fontana's Montalto, ſpäter Negroni (ſeit 1580), hat heute durch den Bau des Centralbahnhofes und der anliegenden Straßen ihre Umgebung und mit dieſen einen weſentlichen Theil ihres Reizes verloren. Im Gegenſatz zu der Villa Medici Abgeſchloſſenheit nach Außen, gewährt ſie nach allen Seiten einen freundlich einladen-

den Anblick. Die leicht abſchüſſige, zu Terraſſen abgeſtufte Bodenlage geſtattete die gegen das Seitenportal zugekehrte Façade impoſant über anſteigendem Terrain dreiſtöckig, die gegen den den Viminal hinauf ſich erſtreckenden Garten gerichtete jedoch zweigeſchoſſig und bei bewegter Maſſenvertheilung und reichem Schmuck an Reliefs, Feſtons etc., ſowie bei offener Arkade im Erdgeſchoß der Villa Medici ähnlich zu geſtalten. Einer der großen Seitenbauten der Villa, früher der Palazzo di Termini genannt, hat ſich noch an der Piazza delle Terme erhalten. Er trägt den Charakter von Fontana's ſonſtigen Werken. An der Ausgeſtaltung der Villa ſelbſt dürfte *Domenichino* einen weſentlichen Antheil genommen haben.

Durch die Ernennung zum Baumeiſter von S. Peter wurde Fontana officiell als erſter Architekt der ewigen Stadt anerkannt. Noch fand er reichlich an dem Rieſenwerke zu thun. Es fehlte der Kuppel noch die Laterne. Man darf annehmen, daß Porta dieſelbe in Formen projektirt hatte, die von denjenigen Michelangelo's hinſichtlich ihrer größeren Strenge abweichen. Um ſo bezeichnender iſt, daß Fontana die Idee des älteren Meiſters wieder aufnahm, indem er über den im Kleinen wiederholten Tambour nicht eine Kuppel, ſondern einen geſchweiften, von Konſolenreihen geſtützten Helm anordnete, ja ſogar die Silhouette desſelben noch bewegter wie der Altmeiſter, etwa der Krone der Ananas entſprechend, ausbildete.

Unter Fontana's Einfluß brach ſich auch der Wunſch Bahn, an den Centralbau von St. Peter ein Langhaus anzufügen. Die in den Uffizien erhaltenen Projekte weiſen darauf hin, daß der Meiſter den von Michelangelo intendirten kreisförmigen Abſchluß des Weſtflügels des griechiſchen Kreuzes um ca. 62 Meter hinausrücken und in die Lücke ein Langhaus einſchieben wollte, das aus einem Hauptſchiff mit drei Arkadenſyſtemen, und denſelben entſprechenden tiefen Seitenkapellen entſtehen ſollte. Auffallend iſt der Mangel der durch die ganze Anlage bedingten Seitenſchiffe, der jedoch wie auch das Beſtreben das Mittelſchiff möglichſt breit zu bilden recht deutlich den Einfluß des Geſù bekundet. In der von Fontana gewählten Geſtalt kam das Langhaus nicht zur Durchführung. Jedoch benutzte ſein Nachfolger *Carlo Maderna* die in derſelben niedergelegte Grundidee für den von ihm endlich ausgeführten Umbau.

Die Begeiſterung für die Antike kam durch Fontana zu neuem, originellen Ausdruck, denn er iſt es, der im Auftrage des Papſtes Sixtus' V. einige der großartigſten ihrer Reſte an bedeutungsvollen Orten aufrichtete. So den Obelisk auf dem Petersplatz (1586), der vorher zwar noch neben der Sakriſtei von St. Peter aufrecht ſtand, jedoch an ungünſtigem Platze. Bald darauf folgten (1587) die Obelisken

auf Piazza del Popolo hinter St. Maria Maggiore und auf Piazza di S. Giovanni in Laterano (1588), bei welchen allen der ägyptiſchen Steinſäule ein Poſtament von markiger Zeichnung und trefflichem Verhältniß hinzugefügt und dieſes zumeiſt mit einer ſtattlichen Brunnenanlage in Verbindung gebracht wurde.

Neue große Aufträge erhielt Domenico Fontana durch den Umbau von S. Giovanni in Laterano. Zunächſt wurde jene für die päpſtlichen Benediktionen beſtimmte Loggia (Fig. 89) ſüdlich von dem Querſchiff, welche unter Sixtus V. wohl ſchon 1586 begonnen worden war, laut Inſchrift aber erſt 1636 vollendet. Wenn an einem Bau, ſo zeigt der Meiſter ſich hier als Schüler der römiſchen Architekten der vorausgegangenen Zeit. Denn wieder iſt die edle weit geſpannte und großräumige Doppelarkade, mit ihrer einfachen Reihe unten toskaniſcher, oben korinthiſcher Pilaſter, die nur an den Ecken je zu zweien gekuppelt ſind, ihren unverkröpftem Gebälk, von welchem das untere ſich durch einen ſchönen Triglyphenfries auszeichnet, der ſchlichten Ruhe der Anordnung, dem Ernſt und der Strenge der ganzen Haltung, ein gleichwerthiges Seitenſtück zu den Höfen des Collegio Romano und der Sapienza.

In unmittelbarem Anſchluß an die Loggia ſcheint auch die gleichfalls zweigeſchoſſige Vorhalle vor die Scala santa errichtet worden zu ſein. Im Untergeſchoß unterſcheidet ſie ſich außer den beſcheideneren Dimenſionen faſt nur dadurch, daß im Frieſe nur einzelne Triglyphen — je zwei über den Pilaſtern und je einer in der Arkadenachſe angebracht ſind, ein Motiv, das dem modiſchen Bedürfniß nach bewegterer rhythmiſcher Form entſpricht. Das Obergeſchoß zeigt eine geſchloſſene Architektur mit joniſchen Pilaſtern und giebelbedeckten Fenſtern. Im Fries des Kranzgeſimſes wurde hier wie an der Loggia die große Inſchrift zum Schmucke.

Aber auch wo ſonſt ſich freie künſtleriſche Arbeiten dem Fontana boten, verhehlte er nicht ſeine Vorliebe für die ſchematiſch ſtreng verwendeten Arkadenordnungen. Dies dokumentirt ſich am beſten in den großen Fontainen, welche er und ſein Bruder errichteten.

Die Fontana dell' Acqua Paola (Fig. 90) wurde erſt 1612 durch *Carlo Maderna* vollendet. *Giovanni Fontana* ſoll den Entwurf geliefert haben: drei Arkaden zwiſchen auf hohen Poſtamenten ſtehenden, joniſchen Granitſäulen; zu Seiten je eine niedere Arkade in gleicher an Rücklagen angebrachter Architektur; über dem Mitteltrakt eine rieſige Inſchrifttafel, darüber, in der Breite der Achſenarkade, eine Aufmauerung mit ſchwerer Segmentverdachung, vor die das Wappen des Papſtes geſtellt iſt. Die Härten des treppenförmigen Aufbaues mindern barock-

geſchwungene Anlautkonſolen. So wäre eine Art breiten Triumphbogens geſchaffen worden, wenn nicht die Arkaden rückwärts vermauert und hierdurch zu Niſchen verwandelt wären, aus deren Grunde das Waſſer des Lago di Bracciano mächtig in große Steintröge hervorſpringt. Daß jene Wände von großen gänzlich zweckloſen Fenſtern unterbrochen ſind, kann nur als ein Beweis der Gedankenloſigkeit des Architekten angeſehen werden, wie denn das ganze Motiv trotz der an ſich wirkungsvollen Behandlung wenig zum Ausdruck des beſonderen Zweckes des Baues ſich eignet, will man nicht Goethe's etwas außerhalb des Weſens der Architektur ſtehende mehr ſymboliſche Erklärung gelten laſſen, daß es „ein guter Gedanke ſei, dem Waſſer einen offnen, ſchaubaren, triumphirenden Eintritt zu verſchaffen.“ „Hier tritt, ſagt der große Dichter, der friedliche Ernährer mit Kraft und Gewalt eines kriegeriſchen Ueberwinders ein und empfängt für die Mühen ſeines weiten Laufes ſogleich Dank und Bewunderung.“

Der Mangel künſtleriſcher Phantaſie, welchen die Fontaine bekundet und für den die ſo geiſtreich interpretirte Idee nicht entſchädigt, zeigt ſich noch ſchlagender in dem Umſtand, daß Domenico Fontana bei einer zweiten gleichen Aufgabe, der Fontana di Termini (begonnen unter Sixtus V., vollendet erſt 1637), keinen beſſeren Rath wußte, als das dreiachſige Mittelmotiv der Acqua Paola getreulich zu wiederholen. Dass der joniſchen Ordnung die kräftigere ſeitliche Fortſetzung fehlt, läßt dieſelbe mager und mesquin erſcheinen, wozu die unglückſelige Moſesſtatue unter dem Mittelbogen noch weſentlich beiträgt.

Dieſelbe geſunde Kraft, aber auch den gleichen Mangel an Phantaſie zeigen die großen Palaſtbauten Fontana's. Zugleich mit der Loggia entſtand auch der Palazzo Laterano (ſeit 1586) (Fig. 91), eine der gewaltigſten Profananlagen der Siebenhügelſtadt. Der Grundriß iſt überaus nüchtern und gedankenlos. Der Hof iſt eine verflaute Nachbildung desjenigen des Palazzo Farnese. Sieben Arkaden auf jeder Seite, zwei Geſchoſſe, unten toskaniſche Pilaſter mit derſelben Behandlung der Triglyphen wie an der Scala santa, oben joniſche. An dem niederen, geſchloſſenen, dritten Geſchoß gliedern matt gebildete Hermen die Wandflächen. Um den Hof legen ſich an drei Seiten die verſchiedentlich abgetheilten Räume. Keiner derſelben iſt beſonders ausgezeichnet. Eine kleine Treppe vermittelt den Aufſtieg. Die vierte Hofſeite nimmt die 7,14 Meter breite, lang geſtreckte Haupttreppe ein, ein mächtiges, doch unintereſſantes Werk. Bedeutender ſind die Façaden, in welchen (Fig. 89) wenigſtens die mächtigen Verhältniſſe, die königliche, durch kein Riſalit unterbrochene Ruhe der großen Geſimslinien und die Sicherheit,

mit der die nur in den Obergeſchoſſen mit eckigem und gebogenen Giebel abwechſelnden Fenſter in ununterbrochener Reihe angeordnet wurden, alsbald dem Beſchauer auch dieſes ſpäteren Werkes lehren, daß

Fig. 90. Fontana dell' Acqua Paolo zu Rom.

er in dem Rom des Bramante und Peruzzi ſtehe. Jedoch iſt auch hier eine neue Idee nicht zu bemerken, es ſei denn, daß über dem in derber Ruſtika gebildeten, von toskaniſchen Pilaſtern eingefaßten, Portal das Achſenfenſter des erſten Geſchoſſes ſeitlich durch mächtige Konſolen-

anläufe geziert und mit abgebrochenem Giebel bekrönt wird. Prachtvoll wirkt das reich profilirte Hauptgeſims.

Zufrieden mit dem künſtleriſch Erreichten wendete Fontana faſt genau dasſelbe Façadenſchema auch an dem Vatikaniſchen Palaſte Sixtus' V. an, deſſen Ernſt durch die Anwendung des Backſteinrohbaues an den Wandflächen geſteigert wird. Die Ecken faßt je eine Liſene zuſammen, breite Gurte theilen die Front horizontal. In den ſo gebildeten Feldern folgt Fenſter auf Fenſter mit wechſelnden Giebeln und gleichmäßig geſunder, kräftiger Architektur. An dem kräftigen Hauptgeſimſe überraſcht das Ungeſchick im Dekorativen, in dem Ornament des Frieſes.

Die Façade des Quirinal's gegen Via pia, welche Fontana gleichfalls für Sixtus V. vollendete, nachdem ſie unter Gregor XIII. wahrſcheinlich noch durch *Mascherino* begonnen, im Hauptgeſchoß vielleicht aber ſchon von Fontana detaillirt worden war. Seinem Entwurf gehört wohl nur das nüchterne Liſenenobergeſchoß an, welches dem Erbauer keineswegs zum Ruhme gereicht, zumal es in keinem Zuſammenhange mit dem Bauinnern ſteht. Denn die Hauptſäle reichen weit über das Kranzgeſims hinaus, in dieſes Stockwerk hinein. Noch trockener iſt die Façade des Palazzo Nerli, jetzt Albani an der Via quattro Fontane, bei der jedoch der hübſche Arkadenhof Erſatz bildet. Die vier Wandbrunnen an der Kreuzung der Quattro Fontane und Via del Quirinale verdienen gleichfalls eine Erwähnung, doch nur ſehr beſchränktes Lob.

Wenn auch Fontana die kurzen Regierungsperioden der Päpſte Urban VII., Gregor XIV. und Innocenz IX. in ſeiner Stellung als leitender Architekt in Rom überdauerte, ſo fiel er doch alsbald bei Clemens VIII. (1592—1605) in Ungunſt. Es iſt unſchwer zu errathen, daß der unaufhaltſam vordrängenden künſtleriſchen Leiſtung der jüngeren italieniſchen Schulen ſeine trockene und akademiſche Richtung nicht entſprechen konnte. Seit 1592 treffen wir ihn in Neapel und wieder im großartigſten Sinne thätig.

Dort iſt ſein Hauptwerk der Palazzo reale, welchen er (1600) für den Vicekönig Graf Lemos errichtete. Die Architektur erſcheint noch trockener als in Rom, nicht nur im Gegenſatz zu der lebendigeren Umgebung in der ſüdlich heiteren Stadt, ſondern auch an ſich betrachtet. Die Hauptfaçade beſteht aus drei Geſchoſſen, jedes mit einer Pilaſterordnung und völlig ausgebildetem Gurtgeſims. Das Untergeſchoß bildete urſprünglich eine ganz offene Loggia, deren Bogenſtellungen jetzt zugeſtellt ſind; in den oberen Stockwerken befanden ſich einfache Fenſter mit wechſelnden Verdachungen. Nur im Mittelmotiv waren unten gekuppelten Säulen, oben entſprechende Pilaſter und im Hauptgeſchoß

ein großes Wappen über dem Fenſter angeordnet. Dieſer geiſtige Inhalt der Façade genügt nicht für die 21 Achſen, reſp. 138 Meter breite Front gegen Piazza del Plebiscito, geſchweige denn für die zwar ſeitlich durch vorſpringende Flügel eingefaßte, aber in dem nicht reicher ausgebildeten Mittelriſalit 29 Fenſter, reſp. 230 Meter breiten Front gegen das Meer, die geradezu langweilig wirkt. Auch die Grunddispoſition iſt wenig bedeutend, der zweigeſchoſſige Hof zwar hat ſtattliche Verhältniſſe und jene tüchtigen Formen, die wir an verwandten römiſchen Bauten kennen lernten, aber es fehlt die klare Dispoſition der Räume und eine Steigerung im Effekt derſelben. Die große Feſttreppe ſtammt, wie die Dekoration der meiſten Säle erſt aus dem 18. Jahrhundert.

Etwas glücklicher iſt der 1615, alſo nur nach ſeinen Plänen durch ſeinen Sohn *Cesare Fontana* errichtete Palazzo de' Studi, jetzt Museo Nazionale, deſſen innere Einrichtung wohl zum größten Theile ſpäteren Umbauten (1790) angehört. Denn eine ſo ungeſchickte, enge Treppenanlage, wie die hier am Ende des verſchwenderiſch mit Raum bedachten Veſtibüles angebrachte, darf man einem Künſtler der Barockzeit nicht zumuthen. Aber die Anlage mächtiger Gänge um zwei Höfe, die ſyſtematiſch nüchterne Dispoſition, die wieder eine höhere Raumentwickelung außer in dem Bibliothekſaal des Obergeſchoſſes verhinderte, dürfte dem urſprünglichen Plan angehören.

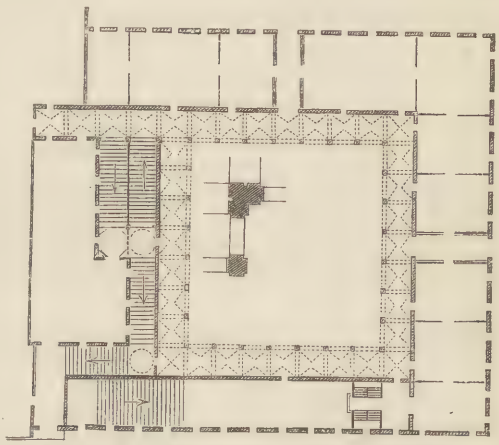


Fig. 91. Palazzo Laterano zu Rom. Grundriss.

Die Façade iſt zwar nicht ganz ſo nüchtern als die des Königspalaſtes, entbehrt jedoch der inneren Einheit und zwar namentlich deshalb, weil in den an den kräftigen Mittelriſalit ſich anſchließenden Flügeln ſeitlich je ein Portal und ein beſonders ausgezeichnetes Fenſter angebracht ſind, welche das Intereſſe vom Geſamtbilde abziehen. Dazu kommen in gleicher Weiſe wirkende gekuppelte Pilaſter an den Ecken und ferner der Umſtand, daß dem Hauptgeſimſe die in Italien gewohnte zuſammenfaſſende Kraft fehlt. Es entſchädigt für dieſe Mängel nicht, daß im Detail der Bau intereſſanter als die vorher geſchilderten iſt.

Von einem bleibenden Einfluß Fontana's auf die Kunſt von Neapel ſind mir Spuren nicht begegnet. Seine ſtrenge, freudloſe Architektur

ſtieß die lebensluſtige, leicht ſinnlich erregte Bevölkerung wohl ſchon von Anfang an zurück. Nur in dem wuchtigen Palazzo S. Severo, den freilich *Giovanni da Nola*, genannt *il Merliano* (geb. zu Neapel 1478, † 1559) entworfen haben ſoll und dem Jeſuitenkolleg, jetzt Univerſität (1604), mit ſchönem toskaniſch-joniſchem Arkadenhof und kräftigem Ruſtikaportal könnte man ſeine Hand noch vermuthen. Umbauten im Stile Fonsaga's (1653) umhüllten vielfach den ernſten Kern des letzteren mit ſpielendem Reichthum kraftloſer Formen.

II. BUCH.

DER ITALIENISCHE BAROCKSTIL.

KAPITEL I.

Einleitung.

Mit Sixtus' V. Tode († 1590) endet der maßgebende Einfluß der Spätrenaiſſance in Rom. Die Unruhe und Unſicherheit der Verhältniſſe, welche die Conclave für drei innerhalb weniger Monate auf einander folgende Päpſte mit ſich brachten, hatten das zur Staatsgefahr angewachſene Räuberweſen der Campagna völlig entfeſſelt, die Gegenmaßregeln Rom mit den Schrecken grauſamer Strafverfahren, mit dem heißen Odem friſch vergoſſenen Blutes erfüllt; Hungersnoth herrſchte über ganz Italien, der Kirchenſtaat war auf's Aeußerſte geſchwächt, der große Anlauf zur Reinigung und Befeſtigung des Glaubens hatte ſich in demſelben Maße für die weltliche Macht nutzlos erwieſen, als er von tiefſter Bedeutung für die täglich ſteigende geiſtliche Gewalt geworden war. Dieſe glänzte in neuem Lichte der Wiedererhebung von innen heraus. Trotz mancher Schwankung hatten

alle Päpſte dem großen Ziel nachgeſtrebt. Die Regierung hatte ſich in entſchieden klerikalen Formen ausgebildet, Rom ſich aufs neue mit gewaltigen Werken kirchlicher Kunſt erfüllt. Die ewige Stadt war wieder „zu einer Weltſtadt für eine Weltmacht“ geworden.

Der Kampf gegen die Reformation hatte den Katholicismus in ſich gefeſtigt. Aller Streit der Meinungen verflüchtete ſich in's Lager der Gegner, dieſe zerklüftend und ſchwächend, während Rom die Einheit des Glaubens mit koncentrirten Kräften in ſeinem Gebiete feſthielt. Ihm mußte der Proteſtantismus durch ſeine Anziehungkraft für die gegen die Kirche, wie unter ſich ſtreitluſtigen Geiſter als Mittel zur Klärung des eigenen Beſitzſtandes erſcheinen. Die Macht des Papſtthums über die katholiſchen Völker und Fürſten erreichte, geſtützt durch die weltkluge, opferbegeiſterte Taktik der Jeſuiten wieder eine Höhe, wie nur ſelten zuvor. Und Macht iſt das beſte Agitationsmittel der Welt. Nach und nach begann der Rückzug der durch das Gezänk der proteſtantiſchen Theologen Erſchreckten und Angewiderten in den ſicheren Hafen eines feſten, zweifelloſen, unerſchütterlichen Dogmenglaubens. Die Grenzen des Gebietes, welches zu Anfang des Jahrhunderts der Proteſtantismus ſchnell, im Fluge erobert hatte, wurden ſchrittweiſe durch den Jeſuitismus eingeengt. Schon empfand man in Rom das Vorgefühl endlichen Sieges, ſchon ſchliff man, ſelbſt weltlich ohnmächtig, doch ſtark durch den Einfluß auf die katholiſchen Geiſter, die Waffen zum letzten großen Schlage gegen die proteſtantiſchen Mächte.

Auf die Zeit innerer Klärung folgte nun die Periode ſtolzen Selbſtgefühles, ruhmbewußter Größe, auf die Zeit der mühevollen Durchbildung des klerikalen Regimentes der Triumph desſelben zu geiſtlicher wie weltlicher Herrlichkeit und Pracht, wie ſie ſich namentlich unter Paul V. (Borghese, 1605—1621), alſo zu jener Zeit ausbildete, da in Deutſchland der lang vorbereitete Kampf zunächſt anſcheinend mit der Vernichtung der proteſtantiſchen Gegner angehoben hatte. St. Peter wurde nach Maderna's Umbau neu geweiht, und zwar in dem Jahre der Schlacht bei Lutter am Barenberge und der Eroberung ganz Norddeutſchlands durch Tilly und Wallenſtein!

Der Jeſuitenorden erhielt zu der Macht den Glanz, Loyola und Franz Xaver wurden canoniſirt; in der Congregation de propaganda fide entſtand ein in ſeinem Geiſte wirkendes, großartiges Inſtitut, das die Verbreitung des Katholicismus über den Erdkreis ſich zur Aufgabe geſtellt hatte. Ueberall kräftiges Vordrängen: in Deutſchland glaubenseifrige Fürſten, wie Kaiſer Ferdinand II. und Maximilian von Bayern, in Frankreich die mächtige Reaktion des Katholicismus gegen die bislang geduldeten Hugenotten, in England ein dem Papſtthum mit heimlichem

Eifer zugeneigtes Königshaus und eine ſtarke, dasſelbe ſtützende Partei, in Belgien der völlige Sieg der alten Kirche. Das ſind die politiſchen Wahrzeichen, unter denen der Barockſtil ſeinen Einzug in Rom und hiermit in die katholiſche Welt und über deren Grenzen hinaus feierte.

Aber nicht die geiſtigen Mittel, nicht der innige, ſeeliſche Zuſammenhalt zwiſchen Glauben und Volksempfinden, nicht die neu erwachte Frömmigkeit allein waren es geweſen, die dem Katholicismus ſeine Expanſivkraft und mit ihr ſeine Ausdehnung wiedergegeben hatten. Sehr energiſcher weltlicher Unterſtützung hatte es bedurft, um dem Gegner mit Erfolg gegenüber zu treten. Denn er erfüllte nicht mehr die Gemüther mit jener Ausſchließlichkeit, wie in den guten Zeiten des Mittelalters, nicht mehr war die Kirche die einzige Lehrerin des Volkes, die Theologie die Baſis jeder Art des Erkennens. Ein tiefer und mächtiger Riß trennte die wiſſenſchaftlich Gebildeten, die auf Erkenntniß geſtellten Forſcher von dem naiven Aufgehen in die Glaubenswahrheiten. Es bedurfte mehr als je vorher eines Verzichtes auf eigenes Denken, um ſich dem Dogma völlig hinzugeben, der Glaube ſaß nicht wie eine Naturnothwendigkeit im Herzen des Volkes, er mußte nur zu oft durch einen gewaltſamen Willensakt der eigenen Seele aufgedrängt werden. Es war die Zeit, da Descartes ſeine tiefgreifende Zweifelslehre ausſprach, Galilei und Keppler die Weltweiten mit mathematiſch geſchultem Auge durchforſchten. Die reformatoriſche Bewegung hatte jenen Sinn für wiſſenſchaftlich kritiſche Auffaſſung der Dinge zurückgelaſſen, der das Revolutionszeitalter vorbereitete, den niederzudrücken die ſchwerſte und nimmer ruhende Arbeit des Jeſuitismus und der von ihr geleiteten katholiſchen Kirche war. Da aber die Bekehrung des Zweifelnden durch die überzeugende Kraft der Dogmen nur ſelten gelingen wollte, da in jeder zugleich gläubigen und auch gebildeten Bruſt aber das Vertrauen zu denſelben nur durch das bewußte Mißtrauen in die Kraft eigener Erkenntniß erlangt, mithin ein Akt des Willens war, ſo glaubte man mehr als früher die Willensänderungen erzwingen und durch Gewalt die Menſchen zur inneren Umkehr bringen und zur Religioſität führen zu können. Nicht Irregeführte ſah man in den Schismatikern, ſondern Böswillige, die in kecker Eitelkeit und Selbſtüberhebung ſich über jenen zur Seligkeit des Glaubens führenden Verzicht auf eigenes Denken erhaben dünkten, Frivole, welche für die ſchwankenden Reſultate einer ihr menſchliches Können überſchätzenden Wiſſenſchaft leichtfertig ewige Wahrheiten hingaben, Unkluge, die nicht begreifen wollten, daß der Menſch unfähig ſei, die letzten Dinge zu ergründen. Niemals iſt mehr Witz aufgewendet worden, um den Unwerth alles Witzes nachzuweiſen, als damals in der katholiſchen Kirche,

niemals aber auch roher und gewaltsamer Andersdenkenden das Recht der freien Meinung und selbst des Lebens bestritten worden, als in den Tagen der nun zur völligen Rücksichtslosigkeit durchdringenden Gegenreformation, als während des Wüthens des dreißigjährigen Krieges.

Also waren es Mittel der Gewalt, roher kriegerisch bewehrter Kraft, die neben den geistigen Rom's Einfluß mächtig steigerten. So äußert sich denn in der Baukunst auch inmitten der Hinneigung nach triumphirender Pracht und Größe eine gewaltsame, um die Mittel unbesorgte, nur auf die Erreichung der großen Ziele hinstrebende Richtung. Um die innere logische Nothwendigkeit des Aufbaues der Architekturtheile, um das Detail kümmerte sich der Baumeister ebenso wenig, wie der jesuitische Vorkämpfer Rom's um die Stimmung des einzelnen Bürgers und die Tiefe der Ueberzeugungen bei den Massen der bekehrten Volkstheile. War nur das Hauptziel erreicht, war nur die überraschende Wirkung auf die Mitwelt erzielt, so verzichtete man gern auf den Ruhm, jeden Theil sachgemäß und sorgsam behandelt und ausgebildet zu haben. Das ist der entscheidende Gegensatz zwischen dem renaissancistischen und reformatorischen Geist und demjenigen der Gegenreformation oder des Barock. Jener baut sich aus der Einzelheit, aus dem Zusammenwirken freier Individualitäten, zu tief begründeten, von innen nach außen sich entwickelnden, volksthümlichen Erscheinungen heraus, dieser wird von einzelnen, großen, selbstherrlichen Korporationen und Menschen dem oft widerstrebenden Volksgeiste aufgepreßt. Die Renaissance bildet aus vielen Theilen ein schönes, reich gegliedertes, wenn gleich nicht immer durchaus in sich harmonisches Ganze, wie die Reformation aus unzähligen Gemeinden eine kirchliche Gemeinschaft; der Barockstil theilt das als solches erfaßte Ganze nach Gutdünken und bei widerstrebendem Material, selbst mit Rücksichtslosigkeit gegen die Bedingungen ihres Daseins in einzelne Glieder, wie die katholische Kirche die Erde nach ihrem Ermessen selbst hinsichtlich ihres staatlichen Lebens ordnen zu dürfen wähnte.

Die Ausbildung der kirchlichen Gewalt in der Hand des Papstthums schritt, getragen durch die Erkenntniß, daß die Koncentration der Macht das Geheimniß ihrer Erhaltung sei, während des 17. Jahrhunderts mehr und mehr fort. Die Päpste, selbst ohne kriegstüchtige Heere, disponirten über gewaltige Kräfte. Aber es erwies sich, namentlich während der langen Regierung des Papstes Urban VIII. (1623 bis 1644), die Gefahr auch für die geistlichen Fürsten lebendig, welche weltlichen Herren aus dem Aufsteigen ihrer siegreichen Feldherren erwächst. Indem Spanien, Oesterreich, die Liga, Frankreich für die katholische Sache Schlachten schlugen, wurden sie den geistigen Leitern derselben unbequem. Warf man Urban doch vor, daß er aus Scheu vor

ſeinen allzu ſtarken Freunden einer Hinneigung zu den Schweden ſich ſchuldig gemacht habe. Als zur Zeit Innocenz' X. (1644—1655) der weſtphäliſche Friede geſchloſſen worden war, zeigte ſich, daß Rom in dem ungeheuren Ringen wenig gewonnen hatte. Der Schlag war verfrüht, die Macht des Gegners, namentlich der Gehalt des Proteſtantismus unterſchätzt worden. Noch in ſeinem ſichtlichen Verfalle hatte er ſich der Gewalt und den Waffen gegenüber als tüchtig erwieſen, wenn er gleich bis in die innerſten Tiefen erſchüttert worden war. Nun erwies ſich erſt recht der Vortheil, der in der Exiſtenz eines geiſtigen Mittelpunktes für den Katholicismus lag. Die geräuſchloſere, aber nicht minder gewaltthätige Minirarbeit an den Grenzen der Bekenntnißgebiete war nun, da die Widerſtandskraft der Geiſter in dem wüſten Kriegsgetümmel gemindert war, doppelt wirkſam. Weite Gebiete Deutſchlands, Frankreichs, der Niederlande fielen endgiltig Rom wieder zu, in andern wurden die ſchismatiſchen Regungen völlig und dauernd unterdrückt. Chriſtine von Schweden zog nach Rom, Guſtav Adolf's Tochter wurde katholiſch. Unverkennbar neigten viele aus den Mengen, die der Waffengewalt getrotzt hatten, dem Pomp, der Großartigkeit der katholiſchen Kirche zu, geblendet von ihrem Glanz inmitten des allgemeinen Elendes, befangen durch ihre Macht, die ſtets auf ſchwanke Gemüther die größte Ueberredungskraft hat, eingeſchüchtert durch den unabläſſigen Andrang ihrer gewaltthätigen Agenten und ſchließlich überſättigt von dem erfolgloſen Streit der Meinungen und leeren Klopffechtereien der proteſtantiſchen Geiſtlichkeit. Erſt das Erwachen neuer, weltbewegender Gewalten, des durch Ludwig XIV. ausgebauten, autokratiſch regierten Staates und der durch ihn unfreiwillig begünſtigten Entwicklung einer wiſſenſchaftlich kritiſchen Weltauffaſſung, unterbrach die Siegeslaufbahn des Papismus.

Die geiſtige Macht Rom's drückte mächtig auf das übrige Italien. Bewahrte ſich Florenz in der erſten Zeit noch, geſtützt durch ſeinen alten Kunſtruhm und die große Tradition künſtleriſchen Könnens und Wollens in hohem Grade ſeine Selbſtändigkeit, ſo zog doch die überſtarke Tiberſtadt die dort wirkenden Kräfte nach und nach faſt ganz an ſich. Je mehr in Toskana der modern monarchiſch organiſirte Staat unter der Regierung ſchwacher Fürſten verfiel, um ſo ſeichter wurde auch das künſtleriſche Leben am Arno. Nur die beiden Seeſtädte Genua und beſonders das mehr als je ſich iſolirende Venedig erhielten ſich in den mit wechſelndem Erfolg betriebenen Kriegen mit den Türken den tüchtigen Sinn und die Kraft zu eigenartiger Kunſtentfaltung. Dagegen erhielt die römiſche Kunſt einen ſo ſcharf charakteriſtiſchen, dem Geiſt des derzeitigen Katholicismus ſo völlig entſprechenden Ausdruck, daß die Stadt der Päpſte nun faſt ſeit einem Jahrtauſend zum erſten

Male wieder maßgebend für den Kirchenbau der ganzen katholiſchen Chriſtenheit wird und eine Stellung in der Baukunſt erringt, die ſie ſeit der frühchriſtlichen Periode nicht eingenommen hatte.

Den Umſtänden gemäß bildete ſich die Baukunſt aus. Ihr Zweck iſt mehr als je ein agitativer. Die großen Dome des Mittelalters waren von Fürſten, Stadtgemeinden und Geiſtlichen erbaut worden durch die Beiträge der Laien, die im Kirchenbau ein gottgefälliges Werk erblickten und durch reichliches Geben die himmliſche Seligkeit zu erwerben ſtrebten. Sie ſchufen den Bau und überwieſen ihn dem Klerus. Die prunkvollen Kirchen der Barockzeit Rom's baute der Klerus, um ſie der ſtaunend herbeiſtrömenden Laienwelt zu überweiſen. Das Mittelalter bewilligte reiche Pfründen, um eine große Geiſtlichkeit, Gott eine zahlreiche Schaar von Dienern zu ſchaffen, welche um ſo mehr gute Werke verrichten ſollten, als die Welt ſündlich war. Die Barockzei gab unermeßliche Summen für den Kirchenbau aus, damit den reichen Pfründenbeſitzern ein vielköpfiges Klientel, der ewigen Stadt ein neues Anziehungsmittel, der Kirche ein neues Agitationsmoment erſtehe. Die gothiſchen Dome ſind zur Ehre Gottes und zur Stärkung ſeines Reiches, die Jeſuitenkirchen zur Ehre des Papſtthums und zur Stärkung von deſſen Macht errichtet. Die einen legten in den Bau den Ausdruck ihres höchſten Empfindens und Könnens, ſie gaben ſich ſelbſt im Bilde eines idealen Kunſtwerkes, die andern geſtalteten ihn mit Rückſicht auf eine ſchauſinnige Menge; bei jenen ein Schaffen aus dem Herzen des Volkes, bei dieſen ein Wirken Ueberlegenerer auf minder Klarſehende, dort Streben nach dem Hohen, Göttlichen, in ſich Beruhigten, Erhebenden, hier nach dem Wirkungsvollen, Wunderbaren, Packenden, durch Glanz Ueberredenden; dort Anbetung, hier Agitation!

Hatte der Barockſtil von der Renaiſſance die Kunſt gelernt, Plaſtik und Malerei der Architektur einzuordnen, ja trieb er die Luſt, alle drei Künſte zu einer Wirkung zuſammenklingen zu laſſen, ſoweit, daß die innern Geſetze jeder einzelnen durch die Hinneigung zu den andern verletzt wurden, — ſo iſt der Barockkirche noch die Zugehörigkeit zu einer vierten Kunſt in höherem Maße als jeder andern eigen, nämlich zu der Muſik. Der Spätrenaiſſance entſpricht Paleſtrina. Mit dieſem Meiſter beginnt die kirchliche Tonkunſt eine volksthümliche Gewalt im Katholicismus zu erlangen. Iſt ſein Beſtreben zunächſt auch konform mit dem ſeiner Zeitgenoſſen Vignola und Palladio darauf gerichtet, aus der Vielheit der Ausdrucksformen zur ſchlichteren und geläuterten, geſetzmäßigen Sprache, dort zu den Ordnungen, hier zu ſcharf markirtem Rhythmus, Einheitlichkeit des Stiles und kirchlicher Feierlichkeit zu gelangen, ſo begannen unter Philipp Neri's, des römiſchen

Volksheiligen, Einfluß mit dem Barock die technischen Errungenschaften der Opernmusik in der Kirche ihren Einzug zu halten, fing die Tonkunst an zu einem Theil des Gottesdienstes, das Kirchenkoncert zu einem der vornehmsten Mittel zu werden, auf das Gemüth der Menge in religiösem Sinn einzuwirken, erlangte die Orgelkunst den Höhepunkt ihrer Entwicklung. Die Wirkungen der Musik aber, ihre unklar tiefsinnige, auf die Empfindungen der Nerven mehr als auf die Erwägungen des Gehirnes wirkende Art, das Vorwiegen der Stimmung über die Form, die Fähigkeit den Geist zu umfangen, ohne ihn zu sondernder Beobachtung anzureizen, das traumhafte Allgemeine, das sind jene Gemüthsbewegungen, welche auch die Architektur jener Zeit mit ihren Schwesterkünsten im Kirchgänger zu erwecken strebte.

Dergleichen Stimmungen schafft aber nicht das einzelne, noch so meisterhaft gebildete Detail, sondern nur die Gesamtheit eines Raumes. Die Hochrenaissance strebte nach Raumschönheit, das Barock nach Raumwirkung. Bei jener war die Dekoration der raumbegränzenden Massen nur ein vielfach entbehrlicher Schmuck, bei dieser richten sich die Hauptformen nach der dekorativen Wirkung. Nicht einfaches, klares, gleichmäßig alle Theile des Baues durchfluthendes Licht wurde gesucht, sondern eine Steigerung von dunkel zu hell, sei es, um in der einen Kirche die Wunder des Altars und diesen selbst in den festlichen Glanz einer überirdisch erscheinenden Helle, oder in der anderen in das geheimnißvolle Dunkel mystischen Waltens zu rücken. Die Renaissance wählt zu einem Akkord an sich energische, doch derart gestimmte Farben, daß das Ganze wie ein orientalischer Teppich wirkt, d. h. daß kein Ton die andern und mithin den ganzen Raum beherrscht. Das Barock arbeitet in gebrochenen Farben, dafür aber in einem ganz bestimmten Gesamtton. Jene sind Pigmentisten, diese Koloristen, jene dekoriren wie die vorrafaelische Zeit malte, mit dem Streben jeder Farbe die höchste Kraft und doch dem Ganzen Einheit zu geben, diese haben von den Venetianern gelernt, alle Farben unter einem Gesamteffekt auszubilden, durch feine Uebergänge zusammen zu halten. Man kann während der Barockzeit an dem Tone der Kirchen geradezu erkennen, mit welcher Malerschule dieselben in ideellem Zusammenhang stehen. Es giebt leicht erkennbare Unterschiede zwischen den ins braunroth schattentief gestimmten Gotteshäusern Roms aus der Zeit der Manieristen bis zu den ins bläulich weiße geführten lichtvollen Kirchen Venedigs aus den Tagen des Tiepolo, es bestehen aber auch alle jene intimen Unterschiede des Tones, welche wir aus der Geschichte der späteren Malerschulen kennen, innerhalb der Farbenwirkung der Innenräume.

Diese malerische Auffassung führt abermals zur Vernachlässigung

des Details. Denn dieſes darf nicht allein zu wirken beabſichtigen, ſondern hat ſich unbedingt dem Ganzen einzuordnen. Das Bild wird zu einem Dekorationstheil, die Statue zu einem Moment der Linienkompoſition. Man ſchafft nicht Figuren zur Darſtellung eines künſtleriſchen Gedankens, ſondern ſucht die Ideen zu den von der architektoniſchen Anordnung bedingten Geſtalten. Die geiſtige Bedeutung im Gegenſtande ſinkt demnach mit dem Wachſen der Routine in der Behandlung dieſer ornamentalen Großplaſtik und -Malerei.

Streng ſorgt man aber für die künſtleriſche Uebereinſtimmung aller Theile in ihrer Wirkung. Am liebſten ſchaffen daher die Meiſter in allen drei Künſten zugleich, um ſo ihre Intentionen nicht durch fremde Hand beeinträchtigt zu ſehen. Nicht mehr duldete man die in verſchiedenen Perioden nach wechſelndem Plan erſtandenen Bauten, die zwar in jedem Gliede reich und ſchön ſein mochten, doch kein Ganzes bildeten; ſie verfielen durch die Reſtauration dem unbedingten Feſthalten an der Idee, daß ein Kunſtwerk durchaus ſymmetriſch gebildet und unter einem Gedanken zu einem Geſamteffekt gebracht werden müßte. In der Verwirklichung dieſer Idee aber liegt oft der hauptſächliche Grund der ſo beraufchenden Wirkung vieler Barockbauten.

Wo die Farbe nicht zum Abſtimmen der Architektur nach maleriſchen Grundſätzen anwendbar war, mußte die plaſtiſche Geſtaltung dieſer ſelbſt und die aus den Schatten ſich ergebende Tonwirkung an ihre Stelle treten. Dies war namentlich in der Außenarchitektur der Fall. Die Façade erhält in noch höherem Grade als bisher die Bedeutung eines ſelbſtändigen Kunſtwerkes, berufen den Geſamteindruck des Kirchlichen, wie ihn die damalige Auffaſſung desſelben herausbildete, packend hervorzurufen, ohne daß es als unbedingt nothwendig erſchien, daß das äußere Bild alsbald die innere Struktur des Baues erkennen mache. Die ſo dem Architekten gegebene Freiheit brachte es ſchnell dahin, daß gerade die Façaden das geſuchteſte Objekt für freie Entfaltung der Phantaſie wurden und an ſich betrachtet oft einen unleugbar hohen Reiz erhielten. Sie lehrten den Baumeiſtern vorzugsweiſe die Anwendung der einzelnen Motive der Ordnungen als Dekorationsmittel. War ſchon die Renaiſſance willkürlich mit dem Detail der klaſſiſchen Architektur umgegangen, ſo glaubte das Barock ſich berechtigt, die ganze vom Tempelbau erlernte Herrlichkeit von Säulen, Gebälk und Verdachung andeutungsweiſe, gewiſſermaßen aus ſymboliſchen, nicht mehr aus ſtatiſchen Geſichtspunkten, aber dafür in um ſo kräftigerer Formgebung verwenden zu können.

Geleitet wurden die Architekten bei ihren Schöpfungen nur durch

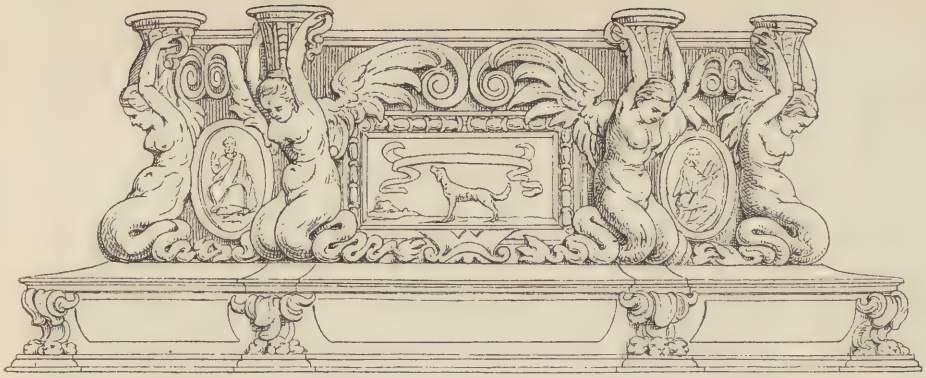
die ſtark ausgeprägte Empfindlichkeit und Abneigung gegen alles Unſichere, Gebrechliche, durch die in ihnen wohnende künſtleriſche Kraft. Sie ergehen ſich wohl in den wuchtigſten Formen, ſie ſcheuen ſich nicht vor Häufungen und Vervielfältigungen aller Glieder, aber ſie verlieren ſich nicht in techniſche Unwahrſcheinlichkeiten. So ſehr man den Beſchauer zu überraſchen bemüht war, ſo doch nie durch die Schwierigkeit der Konſtruktion, durch techniſche Künſteleien, wie ſie die Spätgothik und unſere Zeit liebt. Was das Barock ſchafft, erweckt den unbedingten Eindruck der Solidität; und wenn wir ſelbſt koloſſale plaſtiſche Figuren an den Gewölben ſchwebend ſehen, ſo werden wir nur ſelten über ihre Haltbarkeit beängſtigt ſein, wie etwa über die gewundenen Fialen eines ſpätgothiſchen Altars.

Alle Glieder ſind mächtig und voller Saft und Kraft. Die Scheu vor die Geſamtwirkung ſtörendem, zu kleinem Detail ließ die Architekten ſogar in dieſer Zeit des Luxus auf die feine Gliederung verzichten. Die Blattreihen, Perlſtäbe, zierlichen Ornamente, die Kannelirungen der Säulen, das zarte Füllwerk auf Vertikalen und Horizontalen, all' die Künſte der Frührenaiſſance, geſchaffen, um jeden Winkel des Raumes in das Intereſſe gleichmäßig hereinzuziehen, verſchwinden mehr und mehr. Dagegen erhält die Kunſt des Profilirens eine erſtaunliche Steigerung. Zwar nach den graziöſen, metallſcharfen, fein empfundenen Geſimsbildungen eines Sanmichele wird man vergeblich ſuchen. Aber das Geſchick, kräftige Schatten hier, wirkungsvolle Reflexe dort und überall ein rhythmiſches Spiel der Maſſen zu ſchaffen, die Kunſt, mittelſt großer Linien weite Fronten zu beherrſchen und die Kraft an bevorzugten Punkten zur höchſten Entfaltung zu ſteigern, das Modelliren der Façaden und Wandflächen in wirkungsvollem Relief hat keine Zeit beſſer verſtanden, als die des Barock.

Auch das Detail ſelbſt wurde ein anderes. Die geringe Auswahl von Formen, welche Vignola in Rom eingeführt hatte, genügte nicht mehr. Mit eminenter Technik gewann man dem Material neue Bildungen ab. Aber da der Stein in der Hand der Ornamentiſten ſich willig fügte, da deren ſtarker, reſoluter Fauſt gegenüber der Widerſtand des ſpröden Stoffes gebrochen erſchien, erhielten die Erzeugniſſe leicht etwas Läſſiges, Unelegantes. Zierlichkeit, feines Eingehen in die Kleinform ſtand der athletiſchen Kunſt nicht zu Geſichte, die ja auch ein ihrer ſonſtigen Bedeutung entſprechendes Kunſtgewerbe nicht zu ſchaffen vermochte. Die Ornamentik, einſt zu ſehr die Seele der Architektur, wurde zu ihrer unwürdig behandelten Dienerin. Die Gedanken derſelben ſind ſtets ſehr einfach, die Formen nur als Theile des Geſamtaufbaues zur Betrachtung geeignet, die Kompoſitionen ſchwerfällig und trotz

ihrer Ueberſchneidungen und Häufungen einfacher als früher. Man zergliedere ſelbſt die Dekorationen des Pietro da Cortona im Palazzo Pitti und vergleiche den Inhalt ihrer großen mit demjenigen der kleinen Formen der Loggien des Vatikans, um zu erkennen, wie das Bedürfniß aus einem Maßſtabe heraus die Räume in allen ihren Theilen als Ganzes zu komponiren, der Schmucktechnik der Frühzeit gegenüber, zu einer Schmälerung der Fülle dekorativer Gedanken geführt hat.

An Stelle der Reliefornamentation trat vielfach die Intarſia. Gewiß iſt dieſe eine höchſt berechtigte Kunſtform. Wenn man beiſpielsweiſe in neapolitaniſchen und venetianiſchen Kirchen Pilaſterfüllungen und Wandflächen mit eleganten Muſtern in Marmorintarſia geſchmückt ſieht, die wohl billiger, nie aber mit gleich leuchtender Wirkung in ſchlechterem Material hergeſtellt werden konnte, ſo freut man ſich der ſoliden und korrekten Anwendung der Pracht. Schlimmer iſt es jedoch, wenn die Inkruſtation Selbſtzweck und der Luxus mit dem Material beſtimmend für die Geſtaltung der Gebilde wird, wenn die farbigen Marmorſorten die Wirkung der plaſtiſchen Gliederungen übertönen und ſomit die Architektur beeinträchtigen, wie dies namentlich in Neapel geſchieht. An ſich iſt der Reichthum in Material gewiß ſo wenig ein künſtleriſcher Fehler, als eine Gewißheit beſteht, daß der Reiche vom ewigen Seelenheil ausgeſchloſſen ſei. Es mag dies hier ausgeſprochen ſein, da wir in künſtleriſchen Dingen uns nur zu lange mit dem Troſte der Armen getröſtet haben. Die Barockzeit forderte von ihrer Architektur den Luxus. Denn da die Gotteshäuſer nicht als ein Denkmal der Hingabe an den Glauben, ſondern vielmehr als ein ſichtbarer Beweis für Reichthum und Macht der Kirche betrachtet wurden, ſo wies Alles darauf hin, dieſen Gedanken auch durch das Material zum Ausdruck zu bringen. Es wird ſich nur fragen, ob die Anwendung eine künſtleriſche oder eine ſolche iſt, daß der Luxus die Kunſt ertödtet. Dabei mag man ſich hüten, ſich von dem Glanz des Materials blenden zu laſſen und zwar inſofern, als er uns für Dinge einnimmt, die weder nach Form und Farbe künſtleriſch werthvoll ſind — dies iſt die rohere Form — und ferner inſofern als er uns Arme, die wir ſeines Waltens ungewohnt ſind, von der gerechten Würdigung der Formen ablenkt — das iſt die Form, gegen die das modern gebildete Auge zumeiſt ſich bei Würdigung der Barockbauten ſträuben muß.



II. KAPITEL.

Buontalenti und die Florentiner Schule.

Neben Ammannati und ſichtlich unter dem Einfluſſe desſelben entwickelte ſich in *Bernardo Buontalenti,* genannt *Bernardo delle Girandole* (geb. zu Florenz 1536, † 1608), einer der intereſſanteſten Künſtler ſeiner Zeit, einer der mächtigſten Förderer des italieniſchen Barockſtiles. Er war ein Schüler Vaſari's in der Malerei und ſtand zugleich durchaus unter Michelangelo's Einfluß in ſeiner Auffaſſung der Architektur. Wie aus ſeinen Bauten, zeigt ſich dies klar aus ſeinen in den Uffizien erhaltenen Studien. Dieſe gewähren Einblick in eine angeſtrengte Geiſtesarbeit, welche vornehmlich auf die Erfindung neuer Formen, neuer Kombinationen, auf individuelle Ausdrucksart gerichtet war. Hier einzelne Beiſpiele des Wandels: vor Allem iſt Buontalenti beſtrebt, die Profile lebendiger, ſchattenkräftiger zu geſtalten, indem er Schrägſtellung der Platten, geſchwungene Glieder, kräftige Unterſchneidungen bevorzugt. Dann beginnt er den in Italien bisher faſt ausnahmslos noch ſtreng gebildeten Giebeln neue Formen zu geben. Er ſetzt mit dem Segment an und knickt dasſelbe plötzlich zu einem konkaven Bogen um, ja er ſchafft eine neue, ganz willkürliche, aber von ihm mit Vorliebe angewendete Form, indem er zwei Segmenthälften von der Mitte nach Außen aufſteigen läßt. Hatte ſchon Ammannati und ſelbſt Michelangelo ſtarkes Leder an den Konſolen, Kartuſchen etc. nachgebildet, ſo verwendet Buontalenti dieſes in noch größerer Ausdehnung, ja bildet ſogar rohe Thierfelle, die dann gerafft, geſtreckt, geſchnitten, mit Bändern zuſammengehalten werden. Die Kartuſchen erhalten gleichfalls Lederformen. Fratzen werden mit Vorliebe angewendet und nicht mehr mit einem

Rahmen umgeben, ſondern ſcheinbar aus den Runzeln des bevorzugten Materials herausgeformt (Fig. 92 und 97). Dabei bleiben die einzelnen Grundelemente der Architektur ſtreng, ſind die Bauglieder vielfach in geraden Linien gehalten, von plaſtiſchem Ernſt, manchmal ſogar kalt und trocken. Die Kompoſition iſt ſtets wirkungsvoll, ſtraff und klar, überſichtlich, ohne Füllornament, das Werk echt architektoniſcher Auffaſſung, geſunder Geſtaltungskraft.

Buontalenti's erſter Bau, die Villa Pratolina, iſt meines Wiſſens bis auf die Koloſſal-Statue des Appenin zerſtört. Dagegen erhielt ſich das reizende Caſino S. Marco an der Via Cavour zu Florenz (1576), jetzt Tribunale Militare (Fig. 95), eine der edelſten Schöpfungen der ganzen gleichzeitigen Kunſt, in der Buontalenti alle Vorzüge Ammannati's noch einmal vereinte: die Strenge der architektoniſchen Haltung, die Geſchloſſenheit der Kompoſition und die edle präciſe Durchbildung der Glieder. Die zweigeſchoſſige Hauptfaçade hat nur drei Achſen. In der Mitte ein ruſticirtes toskaniſches Portal mit Segmentgiebel, darüber auf hohen Konſolen der Balkon. Zur Seite die einfachen Erdgeſchoßfenſter mit beſcheidenen Gewänden über kräftig vortretenden Sohlbänken und mit Spitzgiebeln. In den Wandflächen, zwiſchen Balkon, Konſolen und den Ortſteinen der Ecken befinden ſich mit Reliefornamenten ausgefüllte Medaillons. Das Gurtgeſims und die durch das ganze Obergeſchoß geführte Sohlbank beſtehen aus einer Platte mit feinen Untergliedern, die Fenſter wechſeln mit der Giebelform, ſo daß hier die Segmente nach außen gerückt ſind. Ein ſchönes Hauptgeſims dient als Abſchluß des ebenſo harmoniſchen als maßvollen Ganzen, an dem nur hier kleine Kapricen, dort nüchterne Bildungen in den Einzelformen die ſpäte Zeit ſeiner Entſtehung erkennen machen.

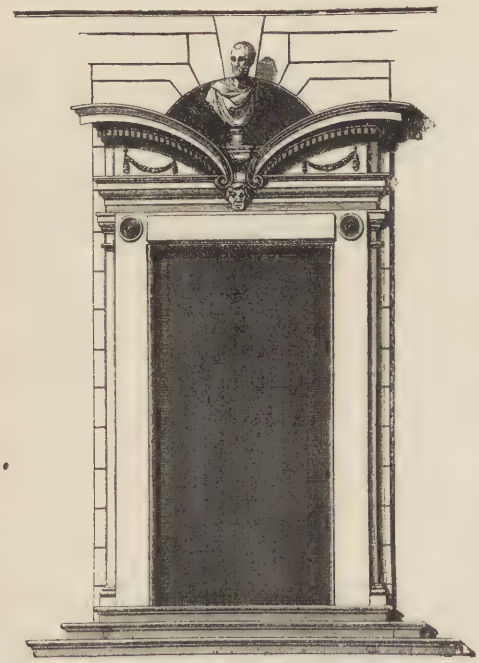


Fig. 92. Thüre von den Uffizien zu Florenz.

Feine Empfindung für Detail verräth auch der Ausbau der Uffizien, namentlich die Anlage der berühmten Tribuna, jenes kleinen Saales, der die Perlen der weltberühmten Kunſtſammlung beherbergt.

Fig. 93. Casino S. Marco zu Florenz.

Im Detail zeigen ſich jedoch hier zuerſt die Reſultate der barocken Studien: Portale mit jener merkwürdigen Form nach Außen geſtellter Segment-Giebel und dergleichen mehr treten hier bereits auf. An-

klänge dieſer Richtung finden ſich auch in dem von Buontalent vollendeten Ausbau des Palazzo Pitti. Zunächſt blieb der Palaſtbau auch das Gebiet, in welchem er ſich am freieſten bewegte. Hier waren die Grundideen gegeben und konnte er ſeiner Neigung, das Detail in reicherer oder ſtreng gehaltener Zeichnung, aber immer neu und intereſſant auszubilden, ganz unbehindert nachgehen. Einfach in den Formen und mithin wohl eine der früheren Arbeiten iſt der Palazzo Acciavoli jetzt Corſini am Lungarno. Man muß in den zweiten Hof desſelben eindringen, um den zur Rechten gelegenen Bau Buontalenti's von den ſpäteren Erweiterungen unterſcheiden zu lernen. Das Detail iſt von höchſter Einfachheit, faſt ganz geradlinig, ohne Ornament, nur durch Verhältniſſe wirkend. Nur an einzelnen Stellen entwickelt es ſich etwas reicher. So an den jetzt in die Treppenhalle und den kleineren Hof hereinſchauenden Fenſtern, an deren ganz ungegliederte Gewände ſich ſeitlich zwei halbe joniſche Säulen mit ihrem Gebälkſtück und vor die Sohlbank nach Art der Brunnentröge gebildete Erweiterungen legen. Die Kompoſition der alten Façaden iſt nicht mehr klar erkennbar. Der Buontalenti zugeſchriebene Palazzo Antonio, jetzt Capponi, wurde 1705 völlig umgebaut, dagegen erhielt ſich ihm gegenüber in dem Palazzo S. Clemente ein höchſt maleriſches Werk, das nach dem Detail und der reizvollen Kompoſition ihm keine Unehre machen würde. Die Façade iſt dreitheilig, die Eckbauten mit je nur einem Fenſter haben über der kräftig ruſticirten fenestra terrena ein Geſchoß und ein Mezzanin, der Mittelbau über dem entſprechenden toskaniſchen Portal eine Baluſtrade mit dahinter liegender, hofartig von drei Seiten umſchloſſener Terraſſe, zu der eine in der Axe gelegene dreitheilige Loggia führt. An Stelle des Halbgeſchoſſes iſt in dieſem Mitteltheil noch ein Vollgeſchoß eingeſchoben, ſo daß derſelbe den Bau thurmartig überragt. Von den Längsfronten iſt die gegen den Garten mit einer Loggia zwiſchen toskaniſchen Pilaſtern verzierte die beſſere.

Der Palazzo Riccardi, jetzt Mannelli (1565), wird als ein weiteres Werk Buontalenti's bezeichnet. Als Kompoſition, als vornehmer Sitz einer Florentiner Patrizierfamilie ſteht das Werk ſehr hoch. Die Architektur erinnert an römiſche Paläſte. Die mächtige Vertikaltheilung der drei Geſchoſſe durch Gurten, das reiche und edel gebildete Hauptgeſims, die kräftigen Ortſteine der Ecken, der Mangel einer Ordnung und die reiche Durchbildung der Fenſtergewände, in der einzelne Motive an eine frühere Zeit, an Aleſſi und Michelangelo anklingen, geben dem in feinen Flächen in Backſteinrohbau behandelten Palaſt den Charakter trotzigen Ernſtes, abwehrender Geſchloſſenheit. Ein intereſſantes und reiches Barockwerk, in den Maſſen ebenſo wuchtig, wie edel im Detail,

Fig. 94. Casino Mediceo zu Florenz. Achsenmotiv.

gehalten, ift das vor eine toskanifche Ordnung geftellte Ruftikaportal, über deffen Gebälk fich eine mit Reliefs gezierte, breite Attika bis zu dem edlen, den ganzen Bau umziehenden Triglyphen-Gurtgefims erhebt. Darüber befindet fich ein Achfenfenfter, das aus drei Lichtöffnungen

gebildet und deren mittlere, rundbogig abgeſchloſſene von zwei joniſchen Säulen flankirt iſt. Dieſes und manche andere Details der beiden unteren Geſchoſſe weiſen auf eine frühe Entſtehung des Palaſtes hin, ja laſſen Zweifel zu, ob Buontalenti den Bau wirklich von Grund aus geſchaffen habe. Der leider theilweiſe vermauerte, zweigeſchoſſige Hof mit männlich kräftigem Detail verdient Beachtung.

Um ſo charakteriſtiſcher für den Künſtler, wie für das fürſtlich vornehme Florenz jener Zeit, für den breitlebigen Reichthum der Großherzöge iſt das Cafino Mediceo, welches im Gegenſatz zum Palazzo Riccardi in Anlage und im Detail barocker empfunden iſt und namentlich durch den edlen Luxus ſeiner gegen 15 Meter breiten, gewaltigen Achſenweiten ſich auszeichnet. Die Architektur beſchränkt ſich ausſchließlich auf die Durchbildung des Portales und der Fenſter und läßt die Wandflächen ganz glatt. Erſteres (Fig. 94) beſteht aus einem Rundbogen in ſchief vorſpringendem Profil, der in einer niſchenartigen Vertiefung ſitzt. Dieſe, wie die toskaniſchen Pilaſter ſind ruſticirt. Den Schlußſtein bildet das Wappen der Medici, welches, mit Stoffen drapirt den ſonſt ohne Stütze ausladenden Balkon trägt. Die Baluſtrade desſelben iſt aus Konſolen gebildet, zwiſchen denen Kränze hängen. Es zeigen ſich mithin durchaus naturaliſtiſche Motive, wenn auch noch in einer durch den Ernſt der Architektur gebändigten Form. In den Erdgeſchoßfenſtern tritt die Brüſtung als Hauptglied übermäßig aus dem Rahmen der Gewände heraus. Sie hat faſt die Höhe der Fenſter ſelbſt und iſt mit einer fächerartig ausgeſpannten Muſchel und Feſtons verziert. Die Fenſter des Obergeſchoſſes ſind ganz ſchlicht, die des Mezzanins etwas reicher.

Dieſe Art, die Façade in ihre Einzeltheile aufzulöſen und dieſen eine geſonderte Exiſtenz einzuräumen, tritt in dem Hauptbau Buontalenti's, ſoweit ihm die Durchführung desſelben nach eigenem Plane beſchieden war, wieder auf das Energiſchſte zu Tage. Die Entwickelungsgeſchichte desſelben iſt eine komplicirte.

Die Ehre des Entwurfs des Palazzo Strozzi, jetzt Telegraphenamt, bekannt unter dem Namen Palazzo Nonfinito, nimmt *Scamozzi* für ſich in Anſpruch. Aber der in ſeinem Werk wiedergegebene Plan entſpricht nur theilweiſe der Ausführung. Namentlich der Hof zeigt eine andere Dispoſition der Säulen. Nur das Obergeſchoß der Façade und der Grundriß ſtimmen überein. Es iſt mithin anzunehmen, daß Buontalenti den Bau anlegte, das Erdgeſchoß der Straßenfaçade errichtete, deſſen Architektur unverkennbar die ſeine iſt, und dass Scamozzi's Plan ſich erſt auf dieſen Vorbedingungen aufbaute. Dies Parterre (Fig. 95) mit mächtig weiten Achſen iſt durchweg ruſticirt und wird an den Ecken von mehrfach verkröpften joniſchen Pilaſtern eingefaßt.

Von beſonderem Intereſſe ſind die Prachtfenſter. Die mächtig hohen Sohlbänke werden von ſchweren Konſolen getragen. Die Verhältniſſe der Lichtöffnung erſcheinen abſichtlich gedrückt. Ueber dieſen ein kräf-

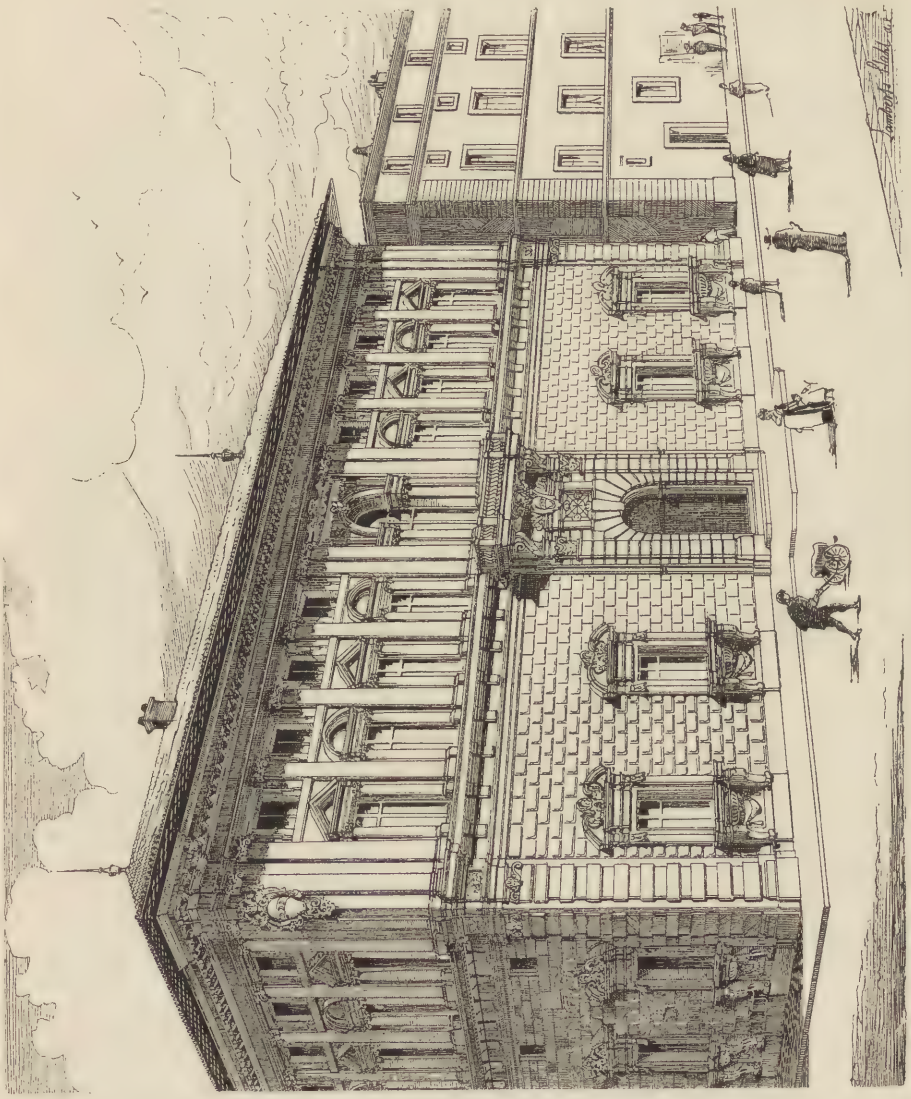


Fig. 95. Palazzo Nonfinito zu Florenz. Façade gegen Borgo degli Albizzi

tiges Gebälk und eine Verdachung, deren Profil ſich meines Wiſſens zum erſten Mal in der italieniſchen Architektur vollſtändig zu einer nach vorwärts geneigten Schnecke aufrollt, ſcheinbar herabgezogen durch einen geflügelten Löwenkopf. Das Portal gegen Via del Proconſolo

iſt neuer, das gegen Borgo degli Albizzi dagegen, welches bei der enormen Höhe des Erdgeſchoſſes nicht recht zu ungekünſtelter Entwicklung kommen kann, im Detail höchſt bezeichnend für Buontalenti, denn hier ſind die Kapitäle der gequaderten Pilaſter ſchon ganz neuer Erfindung, ſcheinbar aus einer herabhängenden, zur Maske ſich zuſammenziehenden Haut gebildet. (Fig. 96 und 97.)

Eine ganze Flucht von Häuſern in der Via Maggio, namentlich an der Südſeite, darunter das des Meiſters ſelbſt, ferner jenes für Bianca Capella (1566), die Geliebte des Herzogs Francesco von Medici, für die er ja auch die Villa Pratolino gebaut hatte, ſowie Caſa Riccardo ſind entweder von Buontalenti gebaut, oder erinnern doch auf das lebhafteſte an ihn. Ebenſo der ſtattliche Palaſt Fondaccio di S. Spirito No. 36 mit ſchönem Hauptgeſims, bei nur drei Fenſter Front, doch reich bewegter Architektur. Bedeutender noch iſt der Bau gegenüber Palazzo Rinuccini mit großem Sparrengeſims, ſtarker Ruſtika an den Ecken und um die Thüren und Fenſter, ſowie der zarter detaillirte Palazzo Borgheſe, Via Ghibellina 103, welcher zeigt, wie ſehr man dem Parterre hervorragende Bedeutung zu geben liebte, da dieſes nur zwei Prunkfenſter zu ſeiten der Thüre, während das Obergeſchoß 5 Achſen hat, vielleicht eine erſt von Scamozzi's Plan zum Palazzo Nonfinito entlehnte Idee. Ferner gehören hierher der zwiſchen Palazzo Pazzi und Nonfinito gelegene, in ſtrengen, einfachen Formen gehaltene Palaſt und weitere, die ſonſt üblichen Quaderungen entbehrende Gebäude Via Pietra Piana 32 und Via dell' Anguillara 17; der höchſt anſehnliche Palazzo Incontri, mit ruhiger vornehmer Façade, und der wirkungsvolle Palazzo Guadagni-Riccardi, ein mit beſonderem Verſtändniß für das Abwägen kräftiger und zarter Glieder komponirter, um ſeiner Detaildurchbildung willen intereſſanter Bau, der nach den in den Uffizien erhaltenen Zeichnungen wohl zweifellos dem Buontalenti angehört.

Gleich glückliche Anlagen ſchuf unſer Meiſter in Piſa. So den ſtattlichen Palazzo ducale, jetzt Provinciale (1603), an Piazza dei Cavalieri, einen zweigeſchoſſigen Bau mit reichem, aus einem Säulenportal und wappengeſchmückten Fenſtern beſtehenden Mittelmotiv, je zwei Achſen zur Seite desſelben, einfach geſunder Architektur, namentlich ſchönem, im Fries durch eine dekorative Inſchrift verzierten Hauptgeſims. Im Innern iſt der Sitzungsſaal mit ſeinen rieſigen, aber rohen Fresken, die den Raum durch die Größe ihrer architektoniſchen und figuralen Motive verkleinern, namentlich aber wegen der in ſchiefwinkligem Raum ſchön disponirten Holzdecke zu beachten. Die große, nüchterne Façade des Palazzo Arcivescovile, ſowie der Umbau

des Hofes dürfte gleichfalls in dieſe Zeit (um 1605) und unter Buontalenti's Einfluß fallen, wie denn Piſa voll iſt von Bauten dieſes Genres, die ihm in ſeinen meiſten Theilen den künſtleriſchen Charakter geben. Aus der Menge ſeien nur einzelne genannt: ſo das hübſche Haus Via S. Maria No. 9 (1597), ein fein gegliedertes, reich gruppirtes und im Detail pikantes Werk, ferner der wuchtige Palazzo Lanfreducci, jetzt Opezzinghi, nach ſeiner Inſchrift Alla giornata genannt, der einem Architekten *Cosimo Paglioni* zugeſchrieben wird, ein ſchon etwas

Fig. 96. Detail vom Palazzo Nonfinito zu Florenz. Eckpilaſter-Kapitäl.

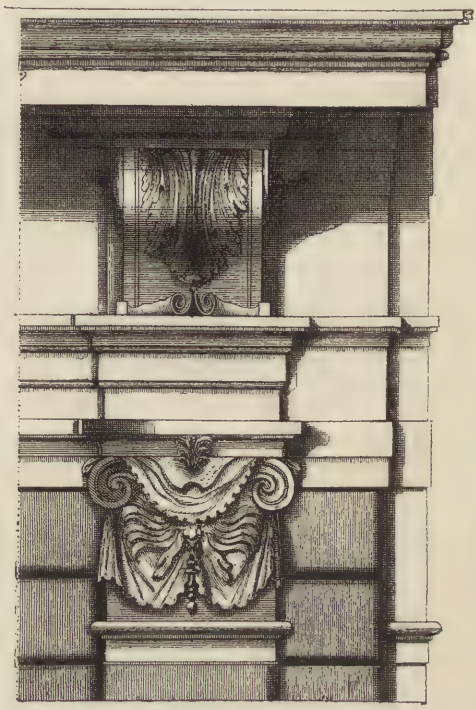


Fig. 97. Detail vom Palazzo Nonfinito zu Florenz. Gebälk am Portal.

koketter, namentlich in der Verwendung der Ruſtika als Belebung für alle Pilaſter, vorzugsweiſe jener halben an den Seiten der Fenſtergewände, ſchon ſpieleriſch detaillirtes Werk von den Lungarno wohlthuend beherrſchenden Dimenſionen, ausgezeichnet durch die feſtliche Pracht ſeiner Marmorglieder; ferner der Palazzo Salviati (1596) in geſunder, mehr hausartiger Architektur, dafür aber mit um ſo ſtattlicherer Halle gegen den Hof, der benachbarte Palazzo Borgheſe und andre mehr, wie auch das mächtige Barockportal an der Scuola Bartolo (1595) und das Archiv an der Via degli Uffizi mit ruſti-

cirten, gekuppelten Pilaſtern toskaniſcher Ordnung, ſchließlich wohl auch die gut disponirte Markthalle an Piazza del Ponte.

Wenn auch ſicher kein Werk Michelangelo's, wie meiſtens angegeben wird, ſondern etwa von einem der in Lucca thätigen Schüler Buontalenti's dürfte der Palazzo Lanfranchi, jetzt Toscanelli ſein, eine ſtolze marmorprächtige Façade von drei hohen Geſchoſſen mit einfachen Gurten über dem Erdgeſchoß und ſchönem, aufs reichſte durchgebildeten Hauptgeſims.

Direkt und wohl mit Recht werden dem Buontalenti einige Bauten in Piſtoja zugeſchrieben. Zuvörderſt der Palazzo Sozzifanti, jetzt del Comune und der unfertige Palazzo Baldi am Corſo Vittorio Emanuele, letzterer ein kräftiges Werk mit großem Veſtibül gegen den Hof, welches durch die hübſchen Sitze und Treppen in den Fenſterniſchen als ein Wohnraum charakteriſirt iſt. Unmittelbar an den letzteren ſchließt ſich der Palazzo Ganucci Cancellieri, eines der kräftigſten Werke in völliger Ruſticirung aller Bautheile, namentlich mit ſchön durchgebildetem Erdgeſchoß; der etwas flauer detaillirte, friesartige, nach oben abſchließende Mezzanin wird von einem mächtigen Sparrengeſims überſchattet.

Die Mehrzahl dieſer Paläſte tragen ein für Toskana charakteriſtiſches Gepräge. Nicht mehr ſind es trotzige, feſtungsartige Herrenſitze, wie ſie in der Zeit der Frührenaiſſance errichtet wurden. Vielmehr ſchließen ſie ſich meiſt willig der Straßenflucht an, erheben ſich zwiſchen bürgerlichen Bauten, vor denen ſie ſich nur in ihren Dimenſionen und ihrem reicheren Schmuck auszeichnen. Die modern monarchiſche Regierung der Landesfürſten brachte mithin die Einordnung der Großen in die Reihen der Bürger auch hinſichtlich ihrer künſtleriſchen Pläne zu Wege. Der Wohnhauscharakter bildete ſich hier zuerſt in glänzenderer Weiſe aus, ſeit der Bau von gleich den römiſchen vornehm iſolirten Paläſten ſich in Toskana nicht mehr als der Stellung der Bauherren gemäß erwies. Dass aber auch dem eingebauten Hauſe eine ſo ſtattliche, ruhig vornehme Haltung gewahrt wurde, iſt im Weſentlichen das Verdienſt der Schule Buontalenti's, ihres ſicheren Ernſtes und ihrer Empfindung für ſtattliche Verhältniſſe, für wirkungsvolle Koncentration des dekorativen Schmuckes, mit dem ſie um ſo ſparſamer umzugehen ſich erlauben konnte, je mehr es ihr gelang, die gewählten Zierformen in den Mittelpunkt des Intereſſes hinein zu rücken.

Aehnlich geſtaltete ſich auch der toskaniſche Villenbau, deſſen Grundformen Buontalenti mit feinem landſchaftlichen Gefühl zeitgemäß fortbildete.

An den Jugendbau der Villa Pratolino reihten ſich noch einige

verwandte Aufgaben. Die Villa d' Artimino, Villa di Caſtello und della Petraja, welche alle von weſentlich anderem Grundcharakter als die römiſchen und genueſiſchen ſind. Bei ihnen überwiegt das Landſchaftlich-maleriſche vollſtändig. Die Architektur iſt höchſt einfach. So beſteht die am Rand einer Terraſſe gelegene Petraja (Fig. 98) aus einem ungegliederten, zweigeſchoſſigen Rechteck, von dem die Fenſter durch die beſcheidenſten Gewände, die Thüren durch die landesüblichen Quaderungen, die Ecken durch leichte Ortſteine hervorgehoben ſind, während das Hauptgeſims aus mächtig vorgekragten

Fig. 98. Villa della Petraja bei Florenz.

Sparren gebildet iſt. Ein Thurm, ſichtlich dem unvergleichlichen Vorbild des Palazzo vecchio nachgebildet, überragt die einfache Anlage mit kräftigen, gedrungenen Maſſen. An der Villa di Caſtello fehlt auch dieſer, ſind dagegen die Erdgeſchoßfenſter etwas reicher ausgebildet. Der Reiz beider Bauten liegt in der ungezwungenen, ächt ländlichen Einfachheit, mit der bei ihnen die Form dem Bedürfniſſe ſelbſt auf Koſten der Symmetrie untergeordnet iſt, daher in einer für Italien ſeltenen Wohnlichkeit. Auch die Gartenanlagen, obgleich in denſelben das mit Statuen und Brunnenwerken geſchmückte, in architektoniſche Linien getheilte Blumenparterre nicht fehlt, unterſcheiden ſich durch bequeme Unge-

zwungenheit, maleriſche Ausbildung der Baumgruppen und ländlichen Charakter von den römiſchen Anlagen. Daß dieſe Form jedoch auch in Florenz nur für die Villeggiatur, nicht aber für die ſtädtiſchen Caſinen als berechtigt galt, beweiſt die von *Tribolo* (1550) und *Ammannati* begonnene und in der Hauptſache von Buontalenti geleitete Anlage des Giardino di Boboli. Zwar die Grotte am Eingange iſt von rein maleriſchen Tendenzen: ein mächtiger Bogen, in deſſen ſchweren, faſt ungegliederten Pfeilern Statuenniſchen angebracht wurden; das aus einfacher Platte beſtehende Kämpfergeſims iſt als Verbindung zwiſchen beiden durchgeführt und wird von einer zierlichen toskaniſchen Säulenſtellung getragen. Die Archivolte, das Geſims und der Giebel ſind aus Tropfſteinen gebildet, die Wandflächen oberhalb des Kämpfers mit Muſcheln bedeckt, welche in Muſter geordnet, plaſtiſche Kartuſchen, Gehänge etc. bilden, ja ſogar über die in der Achſe ſitzenden Relief-Frauengeſtalten ſich theilweiſe hinziehen. Das in der Achſe des Palazzo Pitti mit Hilfe der Bildhauer *F. Susini* und *Francesco Ferrucci*, genannt *del Tadda* († 1585), errichtete Amphitheater dagegen iſt großartig und geiſtvoll als Fortſetzung des architektoniſchen Palaſt-Gedankens behandelt, indem es die hinter dem Palaſt gelegenen Hügel dieſem künſtleriſch unterordnet: ein ſchräg anſteigender Zuſchauerraum, den ein aus doppelter Baluſtradenreihe, kräftig aufſteigenden Sitzen und frei vor den verſchnittenen Hecken ſich erhebenden Statuenniſchen gebildetes Hufeiſen einſchließt, legt ſich an die Hofflügel des Pitti. Die Scene desſelben iſt durch eine prächtige, auf der den Hof abſchließenden Terraſſe ſich erhebenden Fontaine und der Hintergrund durch die derben Maſſen von Ammannati's Architektur dargeſtellt.

Noch ein zweiter, höher gelegener, in fünf Seiten des Achteckes geformter und die inmitten eines Schwanenteiches ſich erhebende Statue des Neptun von *Stoldo Lorenzi* (1565) umſchließender Terrainabſatz führt zu der abermals mit Statuen geſchmückten, ausſichtsreichen Höhe. Die Umgebung von tiefgefärbten Eichen und Cypreſſen führt das Weiß des Marmors an den geſchilderten architektoniſchen und plaſtiſchen Einzelheiten zur ſchmuckeſten Erſcheinung. Die tiefer gelegenen Gartentheile, welche ſich um einen See gruppiren, betonen etwas mehr den Charakter des Ländlichen, wenngleich auch hier Plaſtik und Architektur ſo reich vertreten ſind, daß ſie dem Garten den Stempel künſtleriſcher Kompoſition geben. Hier war es *Giovanni da Bologna*, der in ſeiner Statue des Ocean (1618) den Kern der Anlage ſchuf.

Leider vermag ich über das, was das 17. und 18. Jahrhundert ſonſt noch an Villen in Toskana ſchuf, wenig zu berichten. Auf jeder Eiſenbahnfahrt zu den Thoren von Florenz hinaus begegnet man intereſſan-

ten, theilweiſe weiträumigen Anlagen von Intereſſe. Die mehr architektoniſche Auffaſſung ſcheint auch hier bald zum Siege in der Gartenbaukunſt gelangt zu ſein.

Buontalenti's Kirchenbauten ſind von minderem Belang. Der wichtigſte iſt die Façade von St. Trinità (1570) in Florenz (Fig. 99). Der Aufriß iſt ſtreng und ſchlicht. Eine vorherrſchende untere Ordnung von vier Pilaſtern mit der Kompoſita nachgebildeten, aus Engelsköpfen, Kranz-

Fig. 99. St. Trinità zu Florenz. Façade.

gewinden und Blattreihen gebildeten Kapitäl und verkröpftem Geſims; in den Mauerflächen die drei einfach gezeichneten Thüren; über den ſeitlichen, kleineren je ein Fenſter, über der mittleren ein Relief in charakteriſtiſch gezeichneter Umrahmung. Das beſcheidene Obergeſchoß, welches genau den Forderungen des Kirchenquerſchnittes entſpricht und durch originelle Anläufe ſeitlich geſtützt wird, hat ein rundes Oberlichtfenſter, zwei hermenartige Pilaſter zur Seite und einen ſchlichten Giebel. Die Kapellen des Langhauſes ſind in der Façade rechts ganz vernachläſſigt, links durch eine mit kleinen Diamantquadern be-

deckte, von einem Fenſter und einer Statuennische durchbrochene Wand ohne inneren Zuſammenhang mit der Façade gekennzeichnet. Neben dieſer im Detail zwar von der Antike mit Abſichtlichkeit abweichenden, doch im Entwurf ſtrengen Architektur überraſcht die Sucht nach Originalität, die ſich im Innern der Kirche geltend macht. So iſt die Altarbrüſtung und die dazu gehörige Treppe ein Schmuckſtück völlig naturaliſtiſcher Richtung. Die Stufen erſcheinen als Falten eines ſchweren Teppichs und werden wie ſolche zuſammengerafft, umgebogen etc. Die Formen ſind überſaftig. Die Skizzen zu dieſer Façade, ſowie ſolche zu Anlagen, bei denen das Hauptgewicht auf das obere Geſchoß gelegt iſt, in der Handzeichnungssammlung der Uffizien ihrer Fortentwicklung nach zu verfolgen, iſt ein Studium von beſonderem Intereſſe für die Würdigung Buontalenti's, da ſich hierdurch erweist, wie ſauer es ſich der Meiſter um ſeine Kunſt werden ließ, wie ernſt er beſtrebt war, den ſeinem Empfinden nach richtigen Ausdruck für ſeine Aufgaben zu ſchaffen und namentlich, wie er bei hohem Eifer für das Einzelne doch um einfach klare Kompoſition ſich bemühte.

Dieſe freilich war nicht möglich bei ſeinem ebendort aufbewahrten Entwurf zur Façade von S. Lorenzo, bei dem er, an die beſtehende unfertige Wand gebunden, ſich mit dieſer abfinden mußte und ſo in die Vielgeſtaltigkeit etwa von Aleſſi's Kirchen verfiel. Einzelne hervorragend barocke Details ſeien erwähnt. Ueber dem ſchlichten Giebel des Obergeſchoſſes liegt ganz unbegründet ein zweites, von oben herab nur zur Hälfte reichendes Gebälk. Unter demſelben ſpringt je ein Profil hervor, das im Bogen nach den unteren Giebelecken ſich zieht und über dieſe hinaus als Schnecke herabhängt. Die Profile werden ſonach ornamental behandelt, werden zu Wachs in den Händen der bildenden Architekten; ſie ſind nicht wie in der gleichzeitigen römiſchen Architektur die Träger oder der Rahmen des Schmuckes, ſondern ein weſentlicher Theil desſelben. Dort verkröpft man ſie wohl, verwendet ſie in Kurvenform, bricht ſie plötzlich ab, hier aber trennt man einzelne Theile derſelben zu willkürlicher Bildung und geſtaltet aus ihnen ein ſelbſtändiges dekoratives Glied.

Kleinere Umbauten in S. Spirito, St. Maria Maggiore (1615?) gehören Buontalenti noch an, ebenſo der erſte Entwurf der Capella dei Principi an S. Lorenzo, die 1605 von *Matteo Nigetti* doch unter dem Einfluß des dilettirenden Sohnes des Cosimo I., *Giovanni de' Medici,* errichtet wurde. Die Façade der Kirche de' Cavalieri (1597) zu Piſa endlich wird theils ihm, theils wieder dem Giovanni de' Medici zugeſchrieben, ein ziemlich zerriſſenes und geziertes Werk, an welchem namentlich die ganz zwecklos den Ecken des Erdgeſchoſſes angefügten,

freiſtehenden Säulen, aber auch der mangelnde Zuſammenhang der einzelnen Vertikaltheile auffällt, der eine dreitheilige Kirche erwarten läßt, während doch dieſelbe eine weite Halle bildet. Schön iſt auch hier das architektoniſche Detail, neben welchem der plaſtiſche Schmuck ſtörend abfällt.

Das Spital St. Maria nuova (1574) in Florenz endlich, welches die dem 14. Jahrhundert entſtammende Kirche S. Egidio umſchließt, iſt in der Hauptſache Buontalenti's Werk. Die Façade iſt gebildet durch eine Loggia mit korinthiſchen Pilaſtern im Erdgeſchoß, mit zwei ſeitlich vorragenden, einen hofartigen Platz umfaſſenden Flügeln, darüber durch

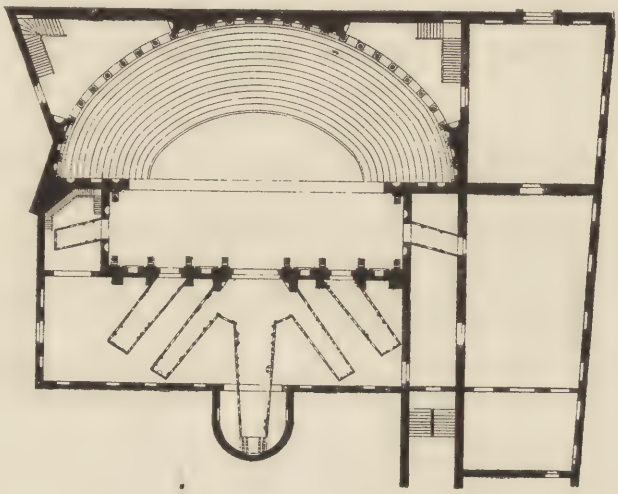


Fig. 100. Teatro Olimpico zu Vicenza. Grundriss.

eine Volletage mit eigenthümlichen joniſchen Pilaſtern und Fenſtern mit wechſelnden in einzelnen Theilen denjenigen des Palazzo Mannelli ähnlichen Verdachungen, einem ſchönen Konſolenhauptgeſims, und als Neuerung, anderen florentiner Loggien gegenüber, kräftiger Vertikaltheilung durch Verkröpfung der Geſimſe, Ausbildung mehrerer Neben- und eines Haupt-Achsmotives, letzteres mit einer einen Balkon tragenden Säulenſtellung. Ein Blick in das Spital ſelbſt, eine große im Kreuz angelegte, mächtig hohe, von offenem Sparrenwerk und in der Vierung durch Kaſſetten überdeckte Halle belehrt, in wie großem Sinn und in welch' praktiſcher Vornehmheit das Florenz jener Zeit ſeine Nutzbauten anzulegen wußte.

Ein weſentlicher Theil der Bedeutung Buontalenti's liegt in ſeinem erfolgreichen Wirken für die Ausſtattung des Theaters, welches durch ihn eine weſentliche Umgeſtaltung erfuhr und dem heutigen um einen bedeutenden Schritt näher gebracht wurde. *Palladio's* berühmtes, von *Scamozzi* vollendetes Teatro Olimpico in Vicenza (Fig. 100) hatte bisher unbedingt als Vorbild gedient. Hier handelte es ſich noch um eine doch nur theilweiſe verſtandene Nachbildung der antiken Schaubühne. Dieſer entlehnte der große Meiſter den hier im halben Oval anſteigenden Zuſchauerraum, der nach oben zu durch eine der Grundform der 13 Stufen entſprechende Säulenreihe frei und anmuthig abgeſchloſſen iſt. Nur in der Achſe, wo die Kreislinie diejenige des rechteckigen Saales, in welchen das Theater eingeſtellt iſt, ſchneidet, ſowie an den Enden des Halbkreiſes ſind Niſchen zwiſchen den Säulen angebracht. In den Zwickeln befinden ſich die Treppen. Ein breites Orcheſter trennt die Arena von dem Proſcenium. Dieſes iſt zu einer glänzenden Architektur wohl durch Scamozzi ausgebildet (Fig. 101). Das Hauptmotiv iſt ein mächtiger Triumphbogen, deſſen Archivolte das Geſims der unteren, aus verkröpften korinthiſchen Säulen gebildeten Ordnung als Kämpfer benützt; zwei kleinere Thore befinden ſich zur Seite. Durch dieſe Oeffnungen ſchaut man in die tiefen Straßen einer idealen Stadt, die mit höchſtem Geſchick in Reliefperſpektive hergeſtellt iſt. Noch iſt die gemalte Kouliſſe nicht erfunden. An ihre Stelle treten Holzbauten, die nach hinten immer kleiner und immer flacher, ſchließlich zu einer höchſt beluſtigenden Puppenwelt werden und in gemalte Hintergründe enden. Die Täuſchung iſt ſchon bei dem ſchönen Tageslicht eine vollſtändige. Auch ſind Vorkehrungen für Lampenbeleuchtung getroffen. Die hunderterlei wechſelnden Geſtaltungen, Statuen und Giebel, Wohnhäuſer und ſtolze Paläſte, der farbige Reiz, die überraſchenden Durchblicke durch jedes der Hauptthore ſind von einer naiven Anmuth, die auf Jahrhunderte, ſelbſt auf Zeiten, deren Technik unendlich fortgeſchritten war, tiefen Eindruck machte. Selbſtverſtändlich ſind dieſe kleinen Straßen nicht zum Aufenthalt für Schauſpieler berechnet, denn ſolche würden neben den Zwerghäuschen als Rieſen erſcheinen. Sie könnten höchſtens mit Marionetten belebt geweſen ſein, wenn nicht ganz ſelbſtverſtändlich geweſen wäre, daß das eigentliche Drama ſich vor dem Portal, in dem Orcheſter ſelbſt abgeſpielt habe, einem Raum, zu dem von allen Seiten der Zugang von der Bühne frei iſt. Hier traten Schauſpieler und Zuſchauer in unmittelbare Berührung zu einander, keine Grenze trennt das Parterre von der Bühne. Ueber dem ganzen Theater zieht ſich eine Decke hin, auf die ein Velarium wenigſtens gemalt iſt. Die Fiktion, daß man, gleich wie im antiken Theater, im Freien ſitze, iſt aufrecht zu erhalten verſucht.

Auch *Scamozzi's* Anſichten über den Theaterbau, die wir am beſten aus einem im Muſeum zu Vicenza erhaltenen Plan kennen lernen, waren noch jenen Palladio's ähnlich. Er verlegt ſein Werk in einen lang geſtreckten Saal und theilt dieſen durch ein Proſcenium. Im vorderen Theil iſt von Wand zu Wand ein Kreis von Säulen gezogen. Vor dieſen ſind die ſteilen Stufen der Arena ſo angebracht, daß ein großer Parterreraum entſteht, zu welchem zwei ſeitliche Thore führen. Die Bühne iſt hier ſchon erhöht und in Reliefperſpektive ein Platz

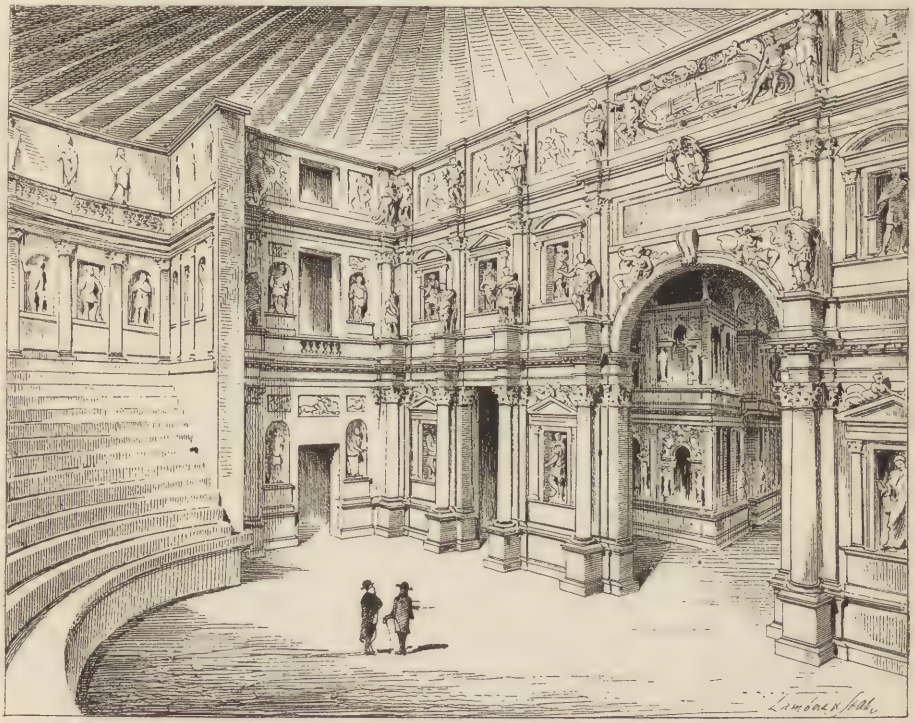


Fig. 101. Teatro Olimpico zu Vicenza. Bühnenanſicht.

gebildet, in welchen von jeder Seite vier Straßen einmünden. Es iſt bezeichnend, daß auch hier in der Scenerie eine ſymmetriſche Anlage abſolut vermieden und maleriſche Unregelmäßigkeiten geſucht wurden.

Einen weiteren Fortſchritt bildet das Teatro Farnese in Parma (1618), welches der ſchon erwähnte *Giambattista Aleotti* entwarf und *Enzo Bentivoglio* (aus Ferrara, † 1639) vollendete (Fig. 102). Die Grundform des mit einem mächtigen offenen Sparrenwerk überdeckten, im erſten Geſchoß des Schloſſes befindlichen Saales iſt abermals ein ſchlichtes Oblong. Die Ecken, in welche die Treppen angeordnet

ſind, ſchneidet ein Halbkreis ab, der über den ſteil anſteigenden Arenaſtufen aus zwei Geſchoßen gebildet wird. Die Architektur derſelben iſt unmittelbar von Palladio's Vicentiner Baſilika entlehnt, obgleich nur in Holz und Malerei hergeſtellt, und z. Z. in gänzlichem Verfall, doch von glänzend reicher Wirkung. Dieſe Arkaden ziehen ſich aber auch, begleitet von den Arenaſtufen, je eine Strecke längs den Wänden hin, ſo daß das Parterre eine Hufeiſenform erhält. Den Zugang zu letzterem vermittelt außer zwei ſeitlichen Portalen ein ſolches in der Achſe, der, die Stufen unterbrechend, Veranlaſſung zu einer maleriſchen Treppenanlage und zu einem beſonders ausgezeichneten Sitze giebt. Das Proſcenium erhebt ſich wieder als ein beſonderer Bau mit reicher, vollplaſtiſcher Architektur. Nur in den Wandungen gegen die Scene tritt die Reliefperſpektive in ſchmalen Streifen auf, Säulen und Statuen erſcheinen in Malerei auf vorgekröpften ausgeſchnittenen Brettern. Die etwa 1,80 m über das Parterre herausgehobene ſtark aufſteigende Bühne ſelbſt iſt leer, ſcheint von jeher für maleriſche Kouliſſenausſtattung berechnet geweſen zu ſein, ein Raum von mächtiger Ausdehnung, mit Tagesbeleuchtung. Hierin und in der weitaus geſteigerten Benutzbarkeit für eine Volksmenge, die in dem großen Parterre, auf den Stufen der Arena in drei Rängen unter und über den Arkaden Platz fand, zeigen ſich die Vervollkommnungen.

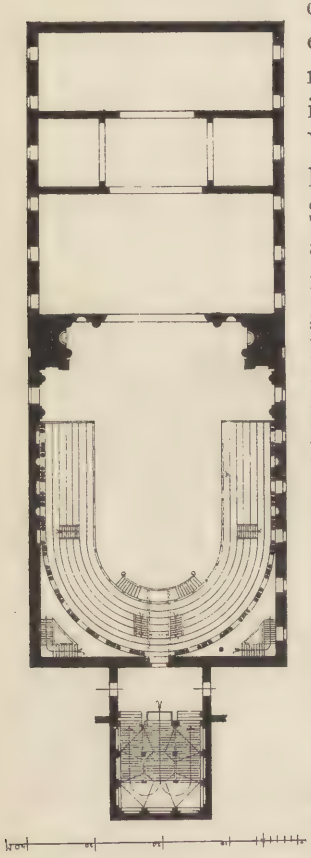


Fig. 102. Teatro Farnese zu Parma. Grundriss.

Wie etwa die Hintergründe auf ſolcher Bühne behandelt wurden, iſt aus *Serlio's* Werken zu entnehmen, der eine Anſicht der Scene für die Tragödie und Komödie giebt; zwei Marktplätze, dieſer ganz maleriſch mit Läden, ruinenhaften, theilweiſe gothiſchen, vielfach geflickten Baulichkeiten, jener mit ſtrenger geſchaffener Architektur, aber wieder nicht nach einem Plane, ſondern als eine zufällige Zuſammenreihung von Monumentalwerken gebildet.

Buontalenti baute ein Theater in Florenz, hinter den Uffizien, gegen die Piazza del Grano zu, von bedeutenden Dimenſionen, 20,4 zu 56,3 Meter weit und 14 Meter hoch mit 1,3 Meter Gefäll des Parterres, einer Neuerung den älteren Bauten gegenüber, aber nament-

lich mit einer Bühneneinrichtung, die von ganz Europa bewundert und ſtudirt wurde. Hier wurden die berühmteſten Stücke der Zeit aufgeführt. So der „Amico fido“ von Gio. de' Bardi, „La Pellegrina“ von Girolamo Bargagli gelegentlich der Hochzeit des Großherzogs Ferdinand I. mit Chriſtine von Lothringen, „La Zingana“ und auch die berühmte „Aminta“ des Torquato Taſſo und zwar mit einem Glanz und einer Verfeinerung des Maſchinellen, welche die Zeit in höchſtes Erſtaunen und den großen Dichter ſelbſt zu überſchwänglichen Lobpreiſungen des Architekten veranlaßten.[1])

Die eingehenden Beſchreibungen der Dekorationen, welche Baldinucci giebt, ſeien demjenigen, welcher die Geſchichte der Theatereinrichtung eingehender unterſuchen will, zur Durchſicht empfohlen.

Die Nachfolger Buontalenti's in der Leitung des Scenariums des Florentiner Theaters waren ſeine Schüler *Giulio Parigi* und namentlich *Agostino Migliori.* Die Thätigkeit des erſteren lernen wir aus den Schilderungen des deutſchen Architekten *Joseph Furttenbach*[2]) kennen, der das von Parigi zur Oſterzeit aufgebaute castrum doloris eingehend ſchildert. Es handelte ſich hierbei um eine Darſtellung des Grabes Chriſti, eine in einem finſteren Saale hergeſtellte „zierliche, heroiſche und ſchöne Perſpectiva“, die künſtlich erleuchtet den Hintergrund zu feierlichen Umgängen bildete. Der Großherzog betheiligte ſich perſönlich an den prunkenden Aufzügen, welche in Verbindung mit jenem Dekorativwerk in künſtleriſcher Schauſtellung der religiöſen Andacht dienen ſollten, indem er zugleich als Handelnder und Zuſchauer in einer Form mitwirkte, als deren profane Nachbildung unſere Künſtler-Koſtümfeſte betrachtet werden können. Furttenbach giebt uns aber auch Pläne von italieniſchen Theatern jener Zeit, welche einen weſentlichen Fortſchritt bekunden. Zunächſt iſt der Bau von Kouliſſen durchgeführt. Als ſolche gelten dreiſeitige, in dieſer Form wieder auf antike Anregungen zurückzuführende Cylinder, die mit einer Kante dem Proſcenium zugewendet ſind. Sie werden mithin noch immer in einer Art Reliefperſpektive gemalt. Der Zuſchauerraum nähert ſich der modernen Geſtaltung und iſt gebildet aus einem ovalen Parterre, zu deſſen Seiten rechtwinklige Logen ſich aufbauen. In den vorderen Ecken befinden ſich die Treppen, die zum erſten Stock führen. Dieſer zieht ſich ſonderbarer Weiſe auch über der mithin ſehr niedrigen Bühne hin.[3])

---

[1]) Vgl. Baldinucci a. a. O. ps. 47.

[2]) Newes Itinerarium Italiae.

[3]) Vgl. J. Furttenbach, Architectura civilis Pg. 22 und 23.

Fig. 103.
Vom Palazzo Marucelli
zu Florenz.

III. KAPITEL.

Die Schule Buontalenti's. Cigoli.

Die ſelbſtbewußte vorwärts ſtrebende Richtung, die namentlich in einer glänzenden geſellſchaftlichen Stellung ſich äußernden Erfolge Buontalenti's, der Ruhm von Florenz als Kunſtſtadt und der Medici, als hervorragend ſachverſtändiger Mäcene machten es begreiflich, daß ſich um den Florentiner Meiſter eine Reihe aufſtrebender Kräfte ſammelte. Aber derſelbe bewährte ſich auch als ein Lehrer von Beruf und Neigung. Er errichtete in ſeinem Hauſe an der Ecke der Via Maggio und des Lungarno, an deſſen auffallend barocker Geſtalt man ſieht, wohin die Neigungen des Meiſters bei völliger Freiheit des Schaffens führten, eine Architekturſchule, die nicht nur von Fürſten und großen Herrn aus Italien und weiterer Ferne beſucht wurde, ſondern aus der auch eine große Anzahl hervorragender Künſtler ſich entwickelte. Dieſen gab er nicht nur die Grundzüge des ſelbſt Erlernten, ſondern übertrug er vor Allem die Luſt, für eigene Gedanken auch ſelbſtändigen formalen Ausdruck zu ſuchen. So wurde jenes Haus geradezu zu einer Geburtsſtätte der Barockarchitektur, denn von hier geht jene, die Folgezeit beherrſchende, gegneriſche Stellung wider die

antike Regel der Vitruvianer aus. Durchtränkt vom Geiſt Michelangelo's, wollte Buontalenti die Feſſeln der die Spätrenaiſſance beherrſchenden Anſchauungen durchbrechen und erfüllte daher ſeine Schüler mit dem kühnen Gedanken, von dem großen Beiſpiel Alt-Roms zu einer neuen, bewußt modernen Kunſtentfaltung vorzudringen.

Dieſer Geiſt mächtigen Selbſtvertrauens, den Ammannati und Vaſari vorbereitet hatten, war nicht Alleingut des einen Mannes. Die Mehrzahl der Künſtler von Florenz war mit ihrem Führer in demſelben einig: so *Giovanni Antonio Dosio* (geb. 1533 zu Florenz), welcher den vornehmen Palazzo Arcivescovale (1573) in Florenz an Hof und Façade ernſt und in würdiger Einfachheit prächtig ausbildete und ſich in den Gliederungen ſtreng an die von Ammannati eingeſchlagenen Wege hielt, während er in ſeinem bedeutenden älteren Werke, dem Palazzo Larderel (1550) noch völlig dem Baccio d' Agnolo und dem Rafael anhing. Die Kapellen Gaddi in St. Maria Novella und Niccolini in St. Croce beweiſen jedoch, daß ſein Anſchluß an die neuere Richtung ein dauernder war.

Mehr Widerſtandskraft ſcheint *Domenico di Baccio d'Agnolo*, der Sohn des obengenannten, beſeſſen zu haben, deſſen Palazzo Niccolini, jetzt Buturlin, wieder an Façade und Hof der älteren Schule angehört. In wieweit der Palazzo Torrigiani, eine reiche, zu zierliche Anlage, deren Entwurf dem älteren Baccio zugewieſen wird, durch moderne Erneuerung verändert iſt, vermag ich nicht anzugeben. Von dem jüngeren iſt ſchließlich der Palazzo Rosselli del Turco.

Unter den Schülern Buontalenti's nannten wir bereits den *Giulio Parigi* († 1590), der die Villa di Poggio Imperiale nach *Giuliano da Sangallo's* Plan vollendete, das Auguſtinerkloſter zu Florenz und das Bernhardinerkloſter vor Porta romana und die Misericordia (1580) erbaute, ohne dieſen Werken ein hervorragendes, künſtleriſches Gepräge geben zu können. Höher ſtehen ſeine Paläſte: der Palazzo Marucelli, jetzt Fenci, von großer Architektur im Mittelbau, aber ſchwächlichen Flügeln, ein Werk von römiſcher Breite der Maſſenbehandlung und durchaus ſelbſtändiger Handhabung des Details an einem den Balkon tragenden Portal (Fig. 103); ferner Pallazzo Scarlatti, an welchem die ſchon völlig barocken Verdachungen über den Fenſtern des Mittelgeſchoſſes auffallen. Minder beachtenswerth iſt *Santi di Tito* (geb. zu Borgo S. Sepolcro 1538, † 1603), deſſen erſte Bauwerke Villen waren und zwar eine zu Peretola mit achteckiger Grundform, andere zu Casciano und zu Monte Oliveto. In Florenz baute er die Treppe im Palazzo Nonfinito und den Palazzo Dardinelli, eine durch Liſenenwerk, große Magerkeit des Details und ſchon ganz verflaute,

namentlich durch übermäßige Betonung der wagrechten Linien ungünſtig ſich auszeichnender Entwurf.

Ein jüngerer und bedeutenderer Künſtler, ein Schüler des Dosio, doch von Buontalenti auf das Entſchiedenſte beeinflußt, iſt *Giovanni Caccini* (geb. 1562, † 1612), von dem die feſtlich ernſte Loggia vor St. Annunziata (1601—1604), nach *Antonio da Sangallo's* Plan, mit feinem Verſtändniß erneuert und vollendet wurde. Die ſchmuckreiche Ausſtattung des Chores von S. Spirito und des Oratorio Pucci, wie ferner der Umbau der Kirche S. Michele Visdomini ſind ſein Werk; letztere ein einfaches lateiniſches Kreuz mit breiterem Langhaus als die Vierung, mithin von einer Grundrißgeſtaltung, welche ergiebt, daß das Gewölbe über dieſer auf frei vor den Arkaden des Schiffes angeordneten Pfeilern ruhen muß.

Am Palazzo Nonfinito ſchuf er, wohl nach Buontalenti's Tod, das barocke Rundbogenthor gegen Via del Proconsolo, deſſen Gewände aus breiten Rundſtäben und Kehlen wie gothiſche Dienſte profilirt ſind. Soviel ich weiß, war er es, der zuerſt dieſe ſpäter vielfach angewendete Umrahmungsart durch eine kräftigere, ſchattenwerfende, ſtark unterſchnittene Gliederung in die Architektur einführte.

Beſaß die ganze Bauſchule von Florenz im hohen Grade einen plaſtiſchen Zug, ſo hat an dieſer Eigenthümlichkeit gewiß Niemand einen größeren Antheil als der berühmte Bildhauer *Giovanni da Bologna (Jean de Boulogne,* geb. zu Douai 1524, † zu Florenz 1608), der ſich ſelbſt vielfach im Gebiet der Architektur verſuchte, freilich ohne hierin bedeutende Erfolge zu erzielen. Denn die Innendekoration der Kirche von S. Marco (1580), namentlich der Kapelle S. Antonio in derſelben, hält ſich an die Schulformen, ebenſo wie diejenige der 15. Capelle in S. Ambrogio und der Palazzo della Commenda Caſtiglione. Um ſo mehr aber iſt ſeine Art, Architektur und Plaſtik zu verbinden, ſind ſeine Entwürfe für Statuenpoſtamente, Brunnen etc. zu beachten, die ihm ſtets neue Gelegenheit gaben, ſeine Phantaſie in der Verbindung ornamentaler und menſchlicher Geſtalten mit der ſtrengen architektoniſchen Linie zu berühren.

Statt vieler Beiſpiele ſei hier nur der prächtige Neptunbrunnen in Bologna (1563—1566) (Fig. 104) genannt, den zwar der Maler *Tommaso Laurenti* entwarf, Giovanni Bologna aber völlig mit ſeinem Geiſt erfüllte. Das Detail iſt ächt florentiniſch. Die Grotesken der Antike erhalten hier plaſtiſches Leben und individuellen Pulsſchlag. Jene vier Fiſchweiber an den Ecken des Brunnenpoſtaments, die auf Delphinen reitend mit kräftigem Handdruck Waſſer aus den drallen Brüſten verſpritzen, ſind zu lebenskräftigen Weſen ausgebildet. Jene vier Becken

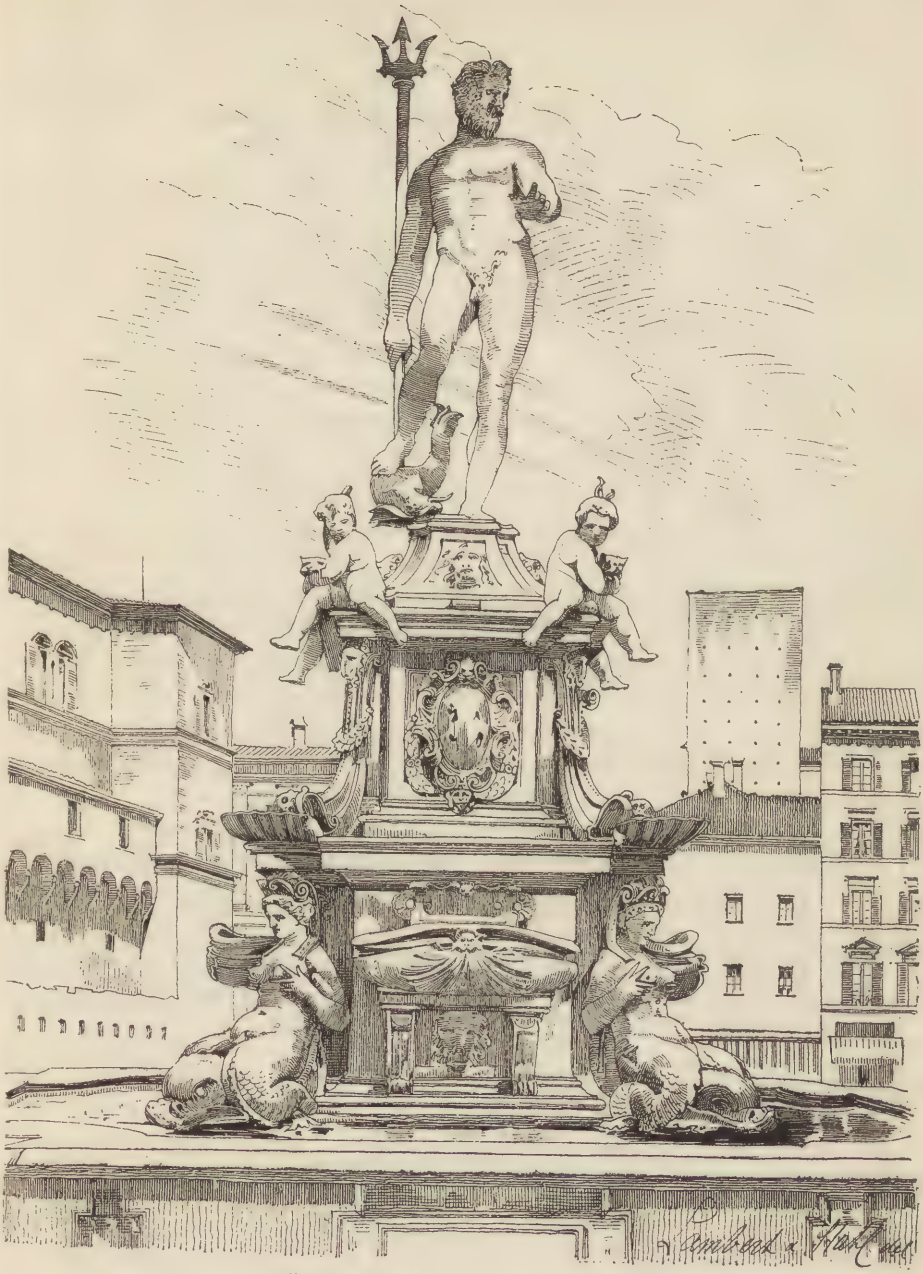


Fig. 104. Fonte del Nettuno zu Bologna.

zwiſchen denſelben ſind prächtig durchgeführt, von großen, reich bewegten Linien, dabei von einer außerordentlichen Schärfe im Detail.

Die Eckkonſolen am oberen Poſtamenttheil werden nicht mehr als Akanthusranken, ſondern ſcheinbar aus einer unerklärten, vollſaftigen, biegſamen Maſſe gebildet. Ueberall ein Streben, von den abgenutzten antiken Formen zu neuen Ausdrucksmitteln zu gelangen, aus ſich ſelbſt heraus zu ſchaffen, Neues, Eindringlicheres zu leiſten.

Dieſe Gedanken belebten die ganze Florentiner Bildhauerſchule. Einige hervorragende Werke dieſer Gattung von Skulpturen ſeien hier genannt.

Zunächſt die beiden Amorettenbrunnen von *Pieratti* an der Vasca dell' isoletto in den Boboli-Gärten. Den Fuß des Brunnens bilden zwei Delphine, zwiſchen deren eng verſchlungenen, aufſteigenden Leibern Tropfſteingebilde vorquellen; die Becken erſcheinen als zwei durch die Fülle des Waſſers aufgebauſchte Felle, die in ſonderbare, das Waſſer wiederſpeiende Köpfe enden. Das Bedeutendſte dürften die beiden Brunnen vor St. Annunziata von *Pietro Tacca* (geb. zu Carrara 1577, † bei Florenz 1640) ſein, die in ihrer völlig wunderlichen, kaum an Naturerſcheinungen ſich anlehnenden Geſtalt nur durch den vollendeten Fluß der Linien wirken: über einem kurzen Strunk ruhen zwei muſchelartige je in einem Drachenkopf endende Schalen, welch letzterer in ſchöner Linie das Waſſer zurückſpeit. Dasſelbe thun zwei darüber ſich aufbäumende, unſäglich groteske Weſen mit aus allen Theilen des Thierreiches entlehnten, theilweiſe auch menſchlichen Gliedern. Den den Schreibzügen verwandten Linien des Waſſerlaufes mit den Augen zu folgen und Tacca's Können, an der Art ſich dieſem in ſeinen plaſtiſchen Formen anzuſchließen, am Schwung der Gliederungen zu meſſen, iſt für den künſtleriſch Empfindenden ein beſonderer Genuß.

Die eigenartige, ſtraffe Form der Plaſtik äußert ſich an den ſehr beachtenswerthen Balkonträgern des Palazzo Fenzi, Werken des Bildhauers *Raffaelle Curradi* (Fig. 103). Je zwiſchen großen Bockshörnern ſitzt ein Satyr, der einen Weinſchlauch auf dem Rücken tragend, mit dieſem die vorgekröpften Architravſtücke trägt. Das Ganze iſt humorvoll fratzenhaft, aber von ſo entſchieden meiſterlicher Detailbehandlung, von ſo ſchneidiger Modellirung, daß die kleinen, unter der Laſt aufſchreienden mageren Geſtalten jederzeit, ſelbſt in den Tagen des Klaſſicismus, ſich Beifall errangen.

Während ſo die Bildhauer die Architektur mit Glück beeinflußten, verſuchten auch die Maler ihre Anſchauungen in derſelben geltend zu machen. Der wunderliche Verſuch, welchen *Federigo Zucchero* (geb. zu S. Angelo in Vado 1543, † zu Ancona 1609) beim Bau ſeines Ateliers in der Via del Mandorlo (1579) machte, zeigt zunächſt eine ſehr bedenkliche Bahn. Ein ſchmaler Bau, Santi di Tito's Palazzo Dardinelli verwandt, auf deſſen Flächen ganz willkürlich Reliefs, Boſſen,

Backſteinflächen zuſammengewürfelt ſind, ſo daß man vergeblich nach einem leitenden Gedanken bei dem tollen Gemenge fragt, wenn man nicht den des Ruinenhaften, aus alten Baureſten Zuſammengeflickten, alſo eine maleriſch antiquariſche Abſicht annehmen will. Aber ein anderer Bau ſcheint zu beweiſen, daß der damals weltberühmte Maler

Fig. 105. Casa Zucchero zu Rom. Thor.

in ſeiner Weiſe ſich über den allzu klaſſiſchen Ernſt der Architektur luſtig gemacht und in monumentalem Scherze ſich über denſelben hinweggeſetzt habe. Denn als Scherz muß doch das Thor der Casa Zucchero zu Rom gelten (Fig. 105), welches als das aufgeriſſene Maul einer Teufelsfratze gebildet wurde und eine klobige Naſe als Schlußſtein über den Rundbogen herabhängen läßt.

Dieſe ſpaßhafte Auffaſſung bildet jedoch auch bei den Malern nicht die Regel. Dieſe nahmen vielmehr die von Buontalenti gegebene Anregung beſonders lebhaft auf: darunter zunächſt eines jener noch im Geiſt ächter Renaiſſance vielſeitigen, aber in ſeinem Schaffen ſchon durchaus barocken Talente, der Muſiker, Dichter, Anatom, namentlich aber Maler und Architekt *Luigi Cardi*, genannt *Cigoli* (geb. zu Cigoli 1559, † zu Rom 1613). Er iſt der beſte Koloriſt und Zeichner der florentiner Malerſchule, einfacher, edler als die meiſten ſeiner Genoſſen, von wuchtiger Farbe und nach Innigkeit ſtrebendem Ausdruck. In der Architektur erſcheint er als Mittelglied zwiſchen der florentiner und der römiſchen Schule. Er ſtrebt aus der Richtung der erſteren heraus, um zu alter Größe des Entwurfes, zur Einheit im Verhältniß vom Hauptmotiv zum Detail, zu einer ſtrengeren, inneren Verbindung der einzelnen Bautheile zu gelangen, zu Vorzügen, deren Erfüllung ihm jedoch erſt auf römiſchem Boden zufiel.

In die Baukunſt führten ihn die Entwürfe von Triumphbögen und Theaterdekorationen ein, von Augenblicksſchöpfungen wie für die Feſte bei der Hochzeit der Maria von Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich (1600), für deſſen Statue zu Paris er auch den Entwurf des Piedeſtals lieferte. Feſtere Geſtalt als dieſe gemalten Architekturen oder die castra doloris, deren er beiſpielsweiſe nach in den Uffizien erhaltener Zeichnung eines für Ferdinand von Medici († 1609) fertigte und an denen er ſich nicht ſcheute, Gerippe als Atlanten (vor Bernini) zu bilden, erhielt ſeine Loggia Tornaquinci in Florenz, ein kleiner Bau mit ruſticirten, toskaniſchen Pilaſtern an den Ecken, fein durchbildetem, verkröpftem Triglyphengebälk und zierlichem, dazwiſchen geſtelltem Palladiomotiv über toskaniſchen Säulen. Die Portale des Konventes von St. Felicità, ſowie zum Giardino Goddi ſind weitere, zwar barocke, aber tüchtige in Buontalenti's Geiſt gehaltene Werke. Aehnlich ernſt in den Formen, ruhig im Entwurf iſt der Palazzo Renuccini (Fig. 106), deſſen einen gegen Via S. Spirito gerichteten Theil ich bereits ſchilderte, während Cigoli einen dreifenſtrigen Flügel mit ſchwerem Ruſtikathor aufführte. Zu deſſen Seiten befindet ſich je eine zierlich gequaderte feneſtra terrena, darüber ein in joniſche Ordnung geſtelltes Rundbogenfenſter. Sonſt aber ſind in den beiden Obergeſchoſſen mit fein profilirten Gewänden umgebene, ſcheitrechte Lichtöffnungen angebracht. Jene Profile haben wieder die bewegten Linien und tiefen Unterſchneidungen von Caccini's Portal am Palazzo Nonfinito. Bemerkenswerth iſt der ohrartige Schnörkel an den Gewänden der Hauptgeſchoßfenſter, eine hier zuerſt hervortretende Nachgiebigkeit gegen die entſchiedene Form der ſich rechtwinklich ſchneidenden Geraden zu vermittelnden, überführenden Kurven.

An Cigoli gelangte endlich der Auftrag, den Bau des Palazzo Nonfinito weiterzuführen. Er ſchuf mit Benutzung älterer Pläne den Hof (Fig. 107), eine der beſten Kompoſitionen dieſer Art und Zeit, im Erdgeſchoß mit Arkaden über gekuppelten toskaniſchen Säulen, darüber mit einer durch Liſenen gegliederten Wand. Die Fenſter des Hauptgeſchoſſes ſind joniſcher Ordnung, der Straßenfaçade Scamozzi's nachgebildet, innerhalb der Liſenenpaare füllen Niſchen den Raum zwiſchen

Fig. 106. Palazzo Renuccini zu Florenz.

den durchgeführten Brüſtungs- und Verdachungsgeſimſen. Ueber dieſen Fenſtern befinden ſich quadratiſche Mezzaninöffnungen. Der ſchöne Durchblick nach der in der Achſe angebrachten Erweiterung der Loggia nach hinten entſtammt ſchon dem Plan Scamozzi's.

Die Uffizien beherbergen noch Pläne von Cigoli's Hand zum Hof des Casino Mediceo, für die Façade von S. Lorenzo, ferner für einige Bauwerke in Rom, wohin ihn Papſt Paul V. berief, für das Thor von Bramante's berühmtem Palazzo Giraud in einer derben, doch

zum Weſen des Baues beſſer als die heutige paſſenden Ruſtika, weiter aber die erſten Verſuche der Umgeſtaltung der Façade von St. Peter. Bei dieſer handelte es ſich darum, vor den Weſtflügel des griechiſchen Kreuzes eine Halle zu legen, welche an Stelle des dem damaligen Empfinden ſchon nicht reich genug konturirten Portalbaues Michelangelo's treten ſollte. Cigoli wählte eine ziemlich nüchterne Pilaſterreihe, deren rieſige Bogenſtellungen und mächtige Attika wenig das erwünſchte Ziel erreicht haben würden. So kam denn der Meiſter nach den erhaltenen Skizzen bei Fortbildung ſeines Planes im Ringen mit der einfachen Größe der Kuppel und im Beſtreben, die Façade vom Drucke derſelben zu befreien und ihr zu eigener Bedeutung zu verhelfen, zu immer eigenſinnigeren Formen, zu geſchweiften Kuppeln, zu großer Ausdehnung der Vorhalle, deren Achſenmotiv eine gewaltige Niſche wird, zu ächten Barockerſcheinungen, die an ſich wohl kunſtgeſchichtlich merkwürdig ſind, aber, in die gewaltigen Verhältniſſe der Peterskirche übertragen, geradezu abſtoßend gewirkt haben müßten. Beachtenswerth bleibt hierbei nur, daß auch dieſen Meiſter die Aufgabe des Façadenentwurfes Schritt für Schritt der Ausbildung eines Langhauſes entgegenführte, daß mithin der Gedanke an ein ſolches nicht als ein willkürlicher, ſondern als ein durchaus im Geiſt der Zeit begründeter zu betrachten iſt.

Das Hauptwerk, welches nach Cigoli's Entwurf, jedoch wohl erſt nach ſeinem Tode entſtand, iſt der prächtige Palazzo Madama, jetzt dei Senatori zu Rom (Fig. 1), welchen *Marucelli* (1642) für den Großherzog Ferdinand II. von Toskana vollendete. Das Erdgeſchoß iſt ächt florentiniſch: je vier große Fenſter neben dem von joniſchen Säulen umgebenen, balkonbekrönten Thor, das allein in der ganzen Façade mager und infolge der zum übrigen Material wenig paſſenden Marmorſäulen dürftig erſcheint. Die mächtigen Stützen unter der Sohlbank, Einzelheiten, wie die ganz in ſich abgeſchloſſene Kompoſition jeder feneſtra terrena befeſtigen dieſen Eindruck. Dagegen ſind die beiden Hauptgeſchoſſe ächt römiſch, mit mächtigen, auf Hermenkonſolen ruhenden Verdachungen, überaus wirkungsvollem Detail, einem originellen, in den Architrav und Fries des köſtlichen Hauptgeſimſes geſtellten Mezzanin, zwiſchen deſſen verkröpften Gewänden prächtig in Relief gebildete Kindergruppen Trophäen und Löwen ihr Weſen treiben; eine Façade ſo voll reich bewegten Lebens, wie wenige in Rom. Man kann daher wohl annehmen, daß der geiſtige Gehalt derſelben, trotz der römiſchen Detaillirung, auf den Florentiner Künſtler zurückzuführen iſt.

Einige beſcheidene künſtleriſche Kräfte ſtanden in Florenz Cigoli zur Seite. So *Matteo Nigetti* (geb. zu Florenz, † 1619), der außer der Kirche S. Giuseppe mit hübſchem, 1759 bei einem Umbaue etwas

verändertem Portal und der Vollendung einiger weiteren Gotteshäuſer wie der von *Brunellesco* begonnenen Centralanlage von St. Maria degli Angeli, ferner von S. Michele, noch die Façade von Ognissanti (1637) in zierlicher Architektur errichtete, indem er im Weſentlichen die Anordnung der Kirche dei Cavalieri zu Piſa nachbildete, das Detail jedoch noch mehr der Kraft zu Gunſten eines er-

Fig. 107. Palazzo Nonfinito zu Florenz. Hofanſicht.

höhten Reichthumes und größerer Feinheit beraubte. Dieſe Eigenart der Bauten Nigetti's zu betonen iſt von Bedeutung, wenn man ſein Hauptwerk, die Capella dei Principi (1604) bei S. Lorenzo und den Antheil des Giovanni de Medici an derſelben verſtehen will. Die Façaden der achteckigen Anlage gehören wohl zu dem Häßlichſten, was die Zeit geſchaffen. Das Detail, deſſen geringe Verwendung den Ernſt des Baues andeuten ſoll, iſt roh, durch ungeſchickte Größe bei

ganz willkürlicher Bildung doppelt widerwärtig, der Geſamtentwurf ohne Reiz. Das Innere (Fig. 108) wurde bei mächtigen Verhältniſſen durch unglückſelig bunte Inkruſtation verdorben und iſt eben ſo reich an Material, wie arm an eigentlich architektoniſchen Gedanken. Unverkennbar beeinflußte die Grundrißgeſtaltung der Chor von St. Maria dei Fiore. Aus den Apſiden werden hier Niſchen, die namentlich in ihrer eckigen Form ungünſtig wirken. Es äußert ſich hier jener Zug der Losſprechung von der Antike in beſonders unglücklicher Weiſe. Weiter ſchuf Nigetti die Kirche S. Michele e Gaetano (1604—48) nach Plänen desſelben Fürſten und des *Anselmo Cagnano*, durch welche die Grundzüge des römiſchen Geſù zuerſt in Florenz eingeführt wurden. Nur bildet die Vierung hier kein Quadrat, da die Querſchiffe weſentlich ſchmäler ſind als das Langſchiff, ſondern ſie wird gleich den übrigen Gebäudetheilen von einem Tonnengewölbe mit Kappen überdeckt. Der Aufriß unterſcheidet ſich von den römiſchen weſentlich dadurch, daß die Pilaſterordnungen nur die Kämpfergeſimſe tragen, während über ihnen nicht eben glückliche dekorative Niſchen den Zwiſchenraum bis zum Kranzgeſims füllen.

Ferner iſt zu nennen *Alfonso Parigi* († 1656), der Sohn des Giulio, der ſeine Jugend in Deutſchland zubrachte. Er ſchuf die hübſche, zweigeſchoſſige Loggia del Grano (1619), Via de' Neri, deren obere joniſche Etage freilich etwas ſchwer für die zierliche Anordnung der unteren toskaniſchen iſt, ferner die zwei Flügel an der Front des Palazzo Pitti (1620), in denen er ſich mit für die Zeit anzuerkennendem Verſtändniß dem Meiſterbau *Brunellesco's* anſchloß. Er vollendete endlich die von *Ammannati* begonnene Façade von *S. Giovannino* (1656). Sein Hauptbau, der Palazzo Scarlatti, iſt eine fünffenſtrige, ſtattliche Front mit jenen dekorativen Verdachungen über den Erdgeſchoßfenſtern und ähnlichem Motiv an denjenigen des zweiten Stockwerkes, welche als Vignola's Erinnerung an den Norden zuerſt an der Villa Papa Giulio bezeichnet wurden. Ein intereſſantes Werk iſt ſchließlich der wohl irrthümlich dem Giulio zugeſchriebene Palazzo dell Antella, jetzt Mariani (1620), deſſen verputzte Fachwerkfaçade von 12 Künſtlern in 27 Tagen über und über mit Fresken geſchmückt wurde und noch heute im Glanz der Farben in Florenz faſt ganz vereinzelt ſteht.

Weitere Architekten der Schule Buontalenti's ſind: *Arrigucci*, von dem der Umbau der Kirche St. Maria Maddalena dei Pazzi (1628 † 1639) ſtammt, deren ſaalartige, flachgedeckte Innenanlage wieder jenes Motiv der eingeſtellten Säulen in neuer Weiſe behandelt; *Giovanni Coccapani* (geb. zu Florenz 1582, † daſelbſt 1649), der Theoretiker unter den Florentinern, der 1622 nach Wien berufen wurde. Dort dürfte ſein Werk der Erzbiſchöfliche Palaſt (Stefansplatz 7. 1632—1641)

ſein, ein Bau, deſſen monumentale Ruhe, würdige Ausbildung der architektoniſchen Glieder, kräftig herrſchendes Hauptgeſims unverkennbar einen italieniſchen Meiſter verräth, welcher ſich an den eigenartigen Fenſterverdachungen noch ausdrücklich als Schüler Buontalenti's zu erkennen giebt. An der ornamentalen Durchbildung derſelben machen ſich jedoch deutſche Hände geltend. Coccapani erbaute ferner in Florenz den

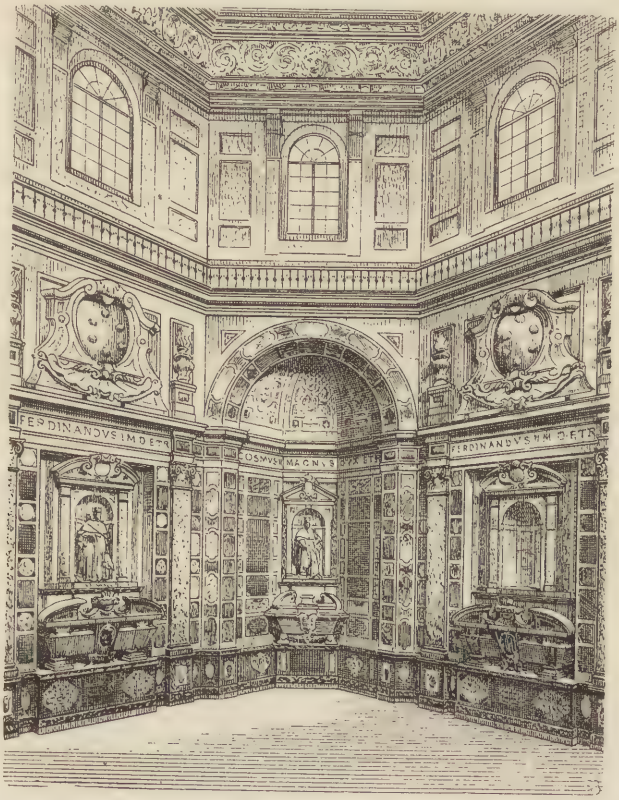


Fig. 108. Capella dei Principi bei S. Lorenzo zu Florenz. Innenansicht.

Palazzo della Villa Imperiale und den Convent von St. Tereſa del Geſù mit einer Kuppelkirche von ſechseckigem Grundriß. Sein Bruder war *Sigismondo Coccapani* (geb. 1583, † 1642), von deſſen Hand die Bibliothek von Modena Entwürfe zu S. Firenze und der Capella dei Principi beſitzen ſoll. *Costantino de' Servi* (geb. zu Florenz 1554, † daſelbſt 1622), verdiente ſich gleichfalls zunächſt außerhalb Florenz die Sporen. Er war 1609 beim Schah von Perſien, ſpäter wieder in Florenz am Bau der Capella dei Principi angeſtellt, ging dann nach England in die

Dienſte Karl's I., damals noch Prinzen von Wales und in diejenigen der Generalſtaaten und des Herzogs Moritz von Naſſau und entwarf für dieſen einen Plan für den Königspalaſt im Haag. Dieſer 1595 der Wittwe des großen Wilhelm I. und dem Prinzen Friedrich Heinrich von den Generalſtaaten geſchenkte Bau wurde unter letzterem verändert, jedoch 1814—1821 durch *Ziesenis* und *J. de Greef* auf's neue, bis zur Unkenntlichkeit der alten Anlage umgebaut.

Der Einfluß der Schüler Buontalenti's verbreitete ſich, getragen durch den hohen Kunſtruhm der Medicäer und der Stadt Florenz bald über Italien hinaus. Am kräftigſten zeigte er ſich natürlich in naher Umgebung. Zunächſt wirkt die modiſche Kunſt von Florenz auf die toskaniſchen Landſtädte. Die blühendſte unter denſelben, Lucca, beſaß zwar in *Paolo Guidotti*, genannt *Borghese* (geb. zu Lucca 1569, † 1629), einen einheimiſchen, in Rom gebildeten Künſtler, Maler ſowohl wie Architekten, einen, wie es ſcheint, bis zur Verrücktheit vielſeitigen Mann, von dem aber Bauwerke nachzuweiſen mir nicht gelungen iſt. Auch *Vicenzo Civitali* (geb. 1523, † 1597), wohl zweifellos ein Verwandter des bekannten Bildhauers und Architekten der Frührenaiſſance *Matteo Civitali*, ſcheint ein Luccheſe geweſen zu ſein. Seit 1567 wurde er Dombaumeiſter, als welcher er unter Vaſari's Einfluß die Capella del Sacramento ſchuf. Die Loggia am Palazzo Pretorio wurde 1588 durch ihn vergrößert. An dieſen Bauten äußert ſich noch nicht die Eigenart des Künſtlers. Dies iſt dagegen in hohem Grade der Fall am Palazzo Giudiccioni, jetzt Archivio di Stato, einer ächt monumentalen Façade von neun Fenſtern Front, in der Achſe mit einem von zwei toskaniſchen Säulen getragenen Balkon, vier Geſchoßen von nach unten ſteigendem Werth, ſo daß die nach Art des Florentiniſchen mächtigen Parterrefenſter kräftig ruſticirt, die des erſten Geſchoſſes in den Gewänden von je drei Quadern unterbrochen, die oberen aber einfach, in der Biblioteca Laurenziana entlehntem Motiv umrahmt ſind. Am kräftigen Hauptgeſims bildet ein widerſinnig großer Rundſtab das Hauptglied, welcher zugleich beweiſt, daß Civitali noch nicht völlig die formale Sicherheit der Florentiner erlangt hatte, ſondern noch nach dem richtigen Verhältniß von Profil zu Profil ſuchte. Das Innere des Palaſtes iſt umgebaut. Ein weiterer Baumeiſter, *Francesco Buonamici*, ſchuf die Kirche S. Romano (nach 1635) um und baute jene del Suffragio (um 1634) neu. Die Façade der Letzteren, unten mit dreitheiliger in korinthiſcher Ordnung ſtehender Loggia, einer hohen Attika darüber und einem zweiten niederen Geſchoß mit Giebel vor dem Mittelſchiff,

iſt zwar reich, aber roh im Detail, weder architektoniſch empfunden, noch gut in den Maſſen vertheilt, ein wenig befriedigendes Werk. Schließlich wird *Vincenzo Paoli* (aus Lucca) genannt, der 1651 am Dombau thätig iſt, ein Oratorio degli Angeli Cuſtodi (1638) errichtet und neben zahlreichen andern Meiſtern als an den Feſtungsbauten der Stadt (vor 1650) angeſtellt bezeichnet wird.

Es iſt nicht erwieſen, ob einer von den genannten, oder welcher Meiſter ſonſt um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert und in letzterem eine Anzahl Paläſte in Lucca ſchuf, die hier der Erwähnung bedürfen. Da iſt der Palazzo Maſſoni, edel und groß in der Architektur, mit drei Rundbogen-Ruſtikathoren in zwölfachſiger Front, ſonderbaren, faſt halbkreisförmigen Giebeln über den Fenſtern des erſten Stockes, deren Feld eine große Muſchel ausfüllt, und ſchließlich einem Hauptgeſims über dem dritten Geſchoß, das faſt nur aus einer großen, wie es ſcheint in verputztem Brettbeſchlag hergeſtellten Hohlkehle beſteht. Eine ſpätere Nachbildung desſelben, mit ſchwulſtigem Portal und bei ſtattlichen Verhältniſſen ſchwerer Architektur, iſt der Palazzo Mansi bei S. Pellegrino; ferner iſt da der Palazzo Controni, jetzt Pfanner, mit einfacher in den Florentiner Formen gehaltener Façade von guter, ſtark an Buontalenti erinnernder Detaillirung, deſſen Hauptreiz in der anmuthigen Treppenanlage, einer der luftigſten und edelſten in Italien, liegt. Ein leider verbautes Vorhaus führt zu einem langgeſtreckten Hof, deſſen linke Seite eine zweigeſchoſſige Blendarkade gliedert, während rechts dieſelbe geöffnet erſcheint. In dieſe iſt wie ein ſelbſtändiges Architekturglied die zweiarmige Treppe eingeſtellt, und zwar ſo, daß die Brüſtung des Podeſtes in Kämpferhöhe der unteren Arkade abſchließt, hinter demſelben mithin die reizvolle obere Arkade zu köſtlichem Durchblick nach dem Garten ſich frei erhebt. Eine weſentlich ſchwächere Nachbildung dieſer Treppe findet ſich im Palazzo Vescovile. Die Profile, welche Cigoli, und die ihm nahe Stehenden liebten, finden ſich am Palazzo Fatinelli, einem hausartigen Gebäude von großen Verhältniſſen, verwendet. Barock, doch immer noch als Nachbildungen der Bauten der großen Florentiner Zeit gefällig, wirken die Palazzi Sardini, delle Stanze civiche und Tucci, welche dem 18. Jahrhundert, letzterer ſogar erſt dem Jahr 1779 angehören.

Das nahe Piſtoja beſchäftigte vorzugsweiſe den heimiſchen Architekten *Jacopo Lafri,* welcher den Domchor (1599) ſchuf, ein namentlich wegen der ungünſtigen Beleuchtung wenig anmuthendes, von großen korinthiſchen Pilaſtern reſp. Säulen gegliedertes Werk. Vorher hatte er ſchon, gemeinſchaftlich mit *Giovanni Battista Cennini* das Presbyterium von St. Madonna dell' Umilta (1597) geſchaffen. Auch

Antonio Arrighi, der die Kirche del Carmine baute, iſt aus Piſtoja heimiſch. Andere Architekten werden bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts nicht genannt. Erſt 1640 tritt der Jeſuitenpater *Tomaso Ramigiani* auf, der jedoch ohne Einfluß auf den Profanbau bleibt. Noch im 18. Jahrhundert entwickelt dieſer eine wunderbare Nachblüthe ächt florentiniſcher Kunſtrichtung. Der Pater *Giovanni Battista Baldi* aus Piſtoja, der den Palazzo Amati Celleſi (1720) ſchuf, *Raffaello Ulivi* aus Piſtoja, der Architekt des Palazzo de' Roffi (1749), *Cilli*, von dem der Palazzo Montemagni (1752) ſtammt, und ſchließlich *Stefano Ciardi* in ſeinem Palazzo Tolomei (1786) und Palazzo Vescovile (1787), alle dieſe zeigen noch in der Grundauffaſſung die Florentiner Schule des endenden 16. Jahrhunderts, wenngleich die Durchbildung eine flachere, das Detail ein unfreieres wird. Ja an den Bauten *Baldi's*, der auch im Palazzo Vescovile eine Kapelle errichtete und von dem der Palazzo Marchetti, einen kräftigen Entwurf in durchweg ruſticirten Architekturgliedern, und der Palazzo Talini, ein in großen Verhältniſſen, doch ziemlich flacher Profilirung angelegter Bau, geſchaffen ſein dürften, zeigt ſich eine für die Zeit außerordentlich maßvolle Freude an ornamentaler Ausbildung der Glieder; die Bekrönungen erhalten Formen, die an die Arbeiten Vaſari's, an die Fenſter der Villa Papa Giulio erinnern; das Detail bleibt ſtreng, die Kompoſition maßvoll und ruhig: ein Nachhauch der Frührenaiſſance verſchönt die Schöpfungen. An dieſe reiht ſich unmittelbar der prächtige Palazzo ducale zu Maſſa (1701) an, eine der kunſtgeſchichtlich merkwürdigſten Bauten des Zeitabſchnittes, da er zu einer Zeit in kräftiger, maßvoller Spätrenaiſſance durchgebildet wurde, in der man ſonſt allgemein den ſchlimmſten Barockerſcheinungen huldigte und noch dazu in einer Stadt, die durch ihren Hof, mehr aber noch durch die Nähe der berühmten Marmorbrüche dem baukünſtleriſchen Leben Italiens keineswegs fern ſtand. Die Façade iſt von gewaltiger Wucht, bei 22 Fenſter Front dreigeſchoſſig. Die Gewände der beiden Hauptgeſchoſſe ſind von dekorativen Quaderungen unterbrochen, die auch an den lothrechten Theilen in den Keilformen der Wölbung gehalten ſind. Ueber dem ſcheitrecht abſchließenden Simſe befinden ſich zierliche dekorative Verdachungen, im oberen Stockwerk mit Büſten und flatternden Bändern. Das dritte Geſchoß iſt in das wuchtige Geſims mit hineingezogen, ſo daß eine mächtige, glatte, tief roth gefärbte, von dem weißen Marmor der Glieder wirkungsvoll ſich abhebende Wandfläche über dem Hauptſtockwerk dem Bau trotzigen Ernſt und eine gewaltige Kraft giebt. Nur am Thore und in der nicht gleichmäßig empfundenen Durchführung der Profile zeigen ſich Merkmale der ſpäten Entſtehungszeit. Dieſe

aber verſchwindet gänzlich in der prächtigen Hofanlage mit an den beſten Florentiner Vorbildern nachgebildeten, doppelten Arkaden, an die ſich in der Achſe ſäulengetragene Veſtibüle, reſp. eine wild barock ſtukkirte Grotte anſchließen. An der dem Meer zugewendeten Seite tritt an deren Stelle die überaus reizvolle Treppe, welche zu der hier offenen, von vier Säulenreihen getragenen Loggia des Hauptgeſchoſſes hinaufführt. Die herrlich reichen Ueberſchneidungen der Linien, die Anmuth der den guten Genueſer Höfen verwandten Detailbildung, die ſchlichte, einfache Ausführung des reich gegliederten Motives geben dieſem ſpäten Werk noch einmal die Weihe der beſten Zeit italieniſcher Kunſt. Das Innere des Palaſtes ſcheint nie ganz fertig geworden zu ſein. Daß derſelbe nicht von heimiſchen Architekten entworfen wurde, glaube ich aus der rohen Bildung des Stadtthores an der Via Palestro (1690) ſchließen zu dürfen, welches in ſtarkem Gegenſatz zu dem nur ein Jahrzehnt jüngeren Prachtbau ſteht.

Die Schule Buontalenti's hat auch auf Piſa Einfluß genommen, wie der allerdings ſehr nüchterne Umbau des Palazzo Arcivescovile, ein Palaſt an Piazza dello Stellino und andere minderwerthige Architekturen bezeugen und ebenſo auf die Gebirgsſtädte Siena, Arezzo und Cortona. In erſterer werden genannt: *Giovanni Battista Pelori*, nach deſſen hinterlaſſenem Modell die Kirche S. Giovanni Battista (1563) umgebaut wurde (ſeit 1876 wieder gothiſch), und *Domenico Schifardini*, als Erfinder der ſchönen, von *Flaminio del Turco* aufgebauten Kirche di Provenzano (1594): ein lateiniſches Kreuz, ohne Seitenkapellen im Langhaus, letzteres nur als Quadrat gebildet, mit vielfach verkröpften korinthiſchen Pilaſtern und reichem, nach altrömiſchem Vorbild geſchaffenem Geſimſe und ſchön ausgebildeter achtſeitiger Kuppel über der Vierung. Die Kirche iſt hellfarbig geſtrichen bis auf die Kuppelzwickel, die ein Maler des 17. Jahrhunderts in kecken Ueberſchneidungen der architektoniſchen Linien auf Blech malte. Bemerkenswerth iſt die rühmliche Durchbildung auch der Seitenfaçaden. Schifardini dürfte auch die 1598 errichtete reizvolle, kleine Kirche St. Lucia angehören, die zwar nur aus einem Schiffraum mit kleinem Chor beſteht, doch durch geſchickte Ausnutzung des Raumes einen reichen Eindruck erweckt. Weitere Architekten ſind *Giovanni Battista d' Angiolo,* welcher mit *Giacomo da Como* (Fontana?) 1577 St. Chiara innen umbaute, und *Alessandro Casolani*, der die Innenſeite von Porta Camollia (1604) in derber toskaniſcher Architektur ſchuf. Die barocke Außenfaçade ſcheint nach der Inſchrift erſt der Zeit des Großherzogs Ferdinand III., alſo dem 19. Jahrhundert anzugehören. Oefter wird *Benedetto Giovanelli* genannt, der die Façade des Oratoriums S. Giuſeppe (1653), die Kapelle del

Voto im Dom (1661), namentlich aber die gute, doch formal beſcheidene, dem Tibaldi nahe ſtehende Façade des Retiro del Refugio für Papſt Alexander VII. baute. Das Innere, von *Francesco del Monna* (1610) reich ſtukkirt, beſteht nur aus einem quadratiſchen Raum mit Flachkuppel und zwei Anbauten für Chor und Empore. Der hübſche Kloſterbau entſpricht den Verhältniſſen der Kirche. Die gleichzeitigen Wohnhäuſer, wie die durch die landſchaftlich herrlichen Durchblicke durch die Vorhallen ausgezeichneten Häuſer Via Ricaſoli No. 21., 26., 39. etc. mit ſpäter Architektur doch noch ſtattlich wirkendem Renaiſſanceformen, der umfangreiche und durch hübſchen Hof, ſowie mächtiges Vorhaus ausgezeichnete Palazzo Bianchi, der große Palazzo Sergardi u. a. mehr ſind Beweiſe dafür, daß auch hier die florentiniſche Architektur ſich trotz der Nähe Rom's lange als die beſtimmende erhielt. Künſtleriſch erheben ſich über dieſe Bauten der kräftig gegliederte, leider verwahrloſte Palazzo Chiaja (?) (Via del Caſato 9), mit wuchtiger Ruſtikaumrahmung der Architekturformen und eine Hofanlage gegen Via St. Agaſta, die trotz des rohen Ziegelmaterials und der Unfertigkeit viel von der maleriſchen Anmuth von Peruzzi's Palazzo Linotta in Rom beſitzt. Kleinere derbere Nachbildungen der etwa der Zeit um 1650 entſtammenden Façade finden ſich Via del Caſato 67 und anderwärts. Die ſpäteren ſieneſiſchen Architekten, wie der Mailänder *Cremoni,* der 1741 die Façade von S. Giorgio in einer Ordnung ſchuf, *Paolo Posi,* von dem die Thürme bei S. Francesco (1765) errichtet wurden, und andere ſind ohne Bedeutung. Bei großen Aufgaben bediente man ſich im 18. Jahrhundert Auswärtiger, des *Fuga, Vanvitelli* u. a.

Cortona büßte ſchon früher die künſtleriſche Selbſtändigkeit ein. Ein Baumeiſter dieſer Stadt, *Bernardino Radi*, errichtete im 17. Jahrhundert in Florenz das Kirchlein S. Jacopo ſopr' Arno. Einzelne Paläſte des maleriſchen Bergſtädtchens folgen der Florentiner Schule, so der Palazzo Boni (Vicolo Boni 3), das Seminario Vagnotti (1688 Piazza dell Erbe) und andere Gebäude mehr. Im 18. Jahrhundert ſiegt auch hier die römiſche Schule, für die der große Palazzo Mancini, jetzt Coloneſſi (?), als bezeichnendes, wenn auch nicht ſchönes Beiſpiel gelten darf.

In Arezzo findet ſich dagegen ein Bau, der auf Oberitalien und beſonders auf Tibaldi hinweist, die Kirche S. Ignazio (1668—1686), deren Anlage an S. Fedele in Mailand ſich anlehnt: ein Langhaus mit zwei quadratiſchen Flachkuppeln, deren Gurte auf ſechs Säulen aufruhen, die triumpfbogenartige Anordnung der Kapellenwände. Als der Erbauer wird der Jeſuitenpater *Ciriaco Pichi* genannt. Auch Borgo S. Sepolcro hat Formen die für einen geiſtigen Zuſammenhang mit

Fig. 109. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. Urſprüngliche Façade.

Mailand ſprechen. Città di Castello ließ durch einen heimiſchen Künſtler *Antonio Gabrielli* und durch deſſen Schüler *Niccolo Barbione* ſeine intereſſante Kirche St. Maria di Belvedere (1669—1680) errichten,

eine Centralanlage, deren Façade ſich durch eine zweigeſchoſſige, im ſtarken Bogen angelegte Arkade vor die Nachbarbauten herausbaute und durch zwei ſchlanke Rundthürme abgeſchloſſen war.

Die ganze Anlage von Livorno gehört dieſer Periode an. Erſt ſeit ihn 1606 Ferdinand I. zur Stadt erhoben, gewann der Platz größere Bedeutung. Der ſtattliche, rechtwinklige Markt mit ſeinen niedrigen toskaniſchen Arkaden, welche die anſtoßenden Häuſer maleriſch überragen, der Dom in der Achſe, und die geradlinigen Straßen kennzeichnen die wohl durchdachte Planung, ein Werk des *Alessandro Pierroni* (1577). An Kunſtbauten iſt die Stadt arm. Den Dom baute *Inigo Jones*, der große engliſche Meiſter, nach Anderen *Antonio Cantagallina*, nach dem Vorbild von de' Cavalieri in Piſa: eine breite mit prachtvoller Flachdecke überſpannte Halle, in deren Achswand ſich durch Trennungsbogen abgeſchieden eine rechtwinklige Kapelle anlegt, zwei gleiche befinden ſich zur Seite. In Nachbildung der Loggia dei Lanzi entſtand der Giocco de la Bource, eine dreitheilige Arkadenſtellung in derber, doch luftiger Architektur. Die Synagoge (1581 bis 1603) iſt um ihrer Einrichtung willen bemerkenswerther als um ihrer zerfahrenen Architektur.

Der Einfluß der Schule Buontalenti's macht ſich außerhalb Toskana's vorzugsweiſe in Oberitalien geltend. Nach Mailand fand er durch *Fabio Mangone* (aus Fieſole) Eingang, der im Palazzo Elvetico, jetzt Palazzo del Senato, ein Werk ganz eigenartiger Strenge ſchuf: zwei durch einen Mitteltrakt getrennte Höfe mächtigſter Ausdehnung, umgeben von im Tonnengewölbe überdeckten Hallen mit 12 zu 16, reſp. zu 14 eng geſtellten Säulen und in den Ecken je einem Pfeiler, zweigeſchoſſig, unten toskaniſch, oben joniſch, durchweg mit geradem, unverkröpftem Gebälk, ſomit ein bei barockem Empfinden in der Form an Palladio anknüpfender, aber feierlich ernſter, ja traurig ſtimmender Bau von gewaltigen Verhältniſſen. Derſelbe Meiſter führte hier mehr der heimiſchen Richtung folgend den Bau des Palazzo Arcivescovile nach *Tibaldi's* Tod (1598) weiter. Von ihm ſtammt der Ausbau des zweiten von *Bramante* begonnenen Hofes, eine derbformige, aber mattwirkende Arbeit, und die Façade gegen die Piazza Fontana, die als Entwurf kräftig und klar, im Detail ächt florentiniſch, aber auch kein anziehendes Werk iſt. Die Biblioteca Ambroſiana (1603 bis 1609) ſteht künſtleriſch, nach ihrem Aeußeren zu urtheilen, noch weniger hoch: das Innere kenne ich nicht.

Auch in Bologna macht ſich ein unbenannter Künſtler geltend,

der von Buontalenti Anregung erhielt, denn die Zecca (1578) ſteht in der Auffaſſung zwiſchen Terribilia und der florentiner Schule: ein geſchmackvoller Bau, bei welchem Ecken, Fenſter und Thüren, ja ſelbſt die ovalen Mezzaninöffnungen im Fries mit Ruſtika umgeben ſind.

Giambattista Falcetti († 1629), ein Meiſter, der ſeit 1627 den Dom zu Carpi fertig geſtellt hatte, ſcheint auch dorther beeinflußt. Im Palazzo Bentivoglio zu Bologna ſchuf er den trotz mancher Abſonderlichkeit prachtvollen, jenem des Pitti nachgebildeten, noch unvollendeten Hof. Die toskaniſchen Halbſäulen der unteren Arkade ſind durch Würfel gequadert und reichen bis dicht unter die auffallend hohe Brüſtung der oberen, ſo daß das Gebälkſtück ganz dekorativ um das Poſtament der oberen joniſchen Ordnung gelegt erſcheint. Es gelang hierdurch, wenn auch auf Koſten der formrichtigen Durchbildung, dem Erdgeſchoß mächtige Verhältniſſe zu geben und dem Hof den Stempel freier Großartigkeit aufzudrücken.

In das damals erſt dem Kunſtleben ſich erſchließende Turin übertrug *Ascanio Vittozzi* (von Orvieto) die florentiniſchen Einflüſſe. Die von ihm errichtete Kirche St. Trinità (1610), eine kreisrunde Anlage mit drei Paaren gekuppelter, korinthiſcher Pilaſter, und drei Kapellen, muß man um dieſer ihrer Anordnung willen mehr als Sonderbarkeit denn als Kunſtwerk im höheren Sinn betrachten.

Die Kloſterkirche von Monte Capuccino iſt gleichfalls eine Centralanlage, achteckig mit Kapellenniſchen, die Kuppel verſteckt ſich noch unter einem Zeltdach, die Inkruſtation blieb dem Bettelorden gemäß beſcheiden. Aehnlich, noch kleiner, iſt S. Spirito (1610). Die Kirche Corpus Domini (1609) dagegen, deren Inneres der Graf *Benedetto Alfieri* (1753) umbaute, entfernt ſich gänzlich vom Florentiner Charakter, nähert ſich vielmehr im Reichthum der Motive, barocker Bildung der Einzelheiten der Mailänder Schule; die zweigeſchoſſige Front iſt durch je vier Halbſäulen gegliedert, mit reichem Thor und Hauptfenſter, Niſchen in den Seitenfeldern, über dem Mittelmotiv einer Inſchrifttafel mit reich verkröpftem Giebel verſehen, ſchmuck im Detail, ohne beſondere Bedeutung als Entwurf.

IV. KAPITEL.

Bartolomeo Bianco.

Genua bethätigte auch in dieſer Periode ſeine eigenthümliche Kunſt, fremde Kräfte der Bauart der Stadt gemäß umzubilden und in ſich aufzunehmen, ſo daß der Eindruck einer ſtetigen örtlichen Fortentwicklung, einer eigenartig genueſiſchen Architektur gewahrt bleibt. Diesmal war es ein in Buontalenti's Schule gebildeter Architekt, der neue Anregung an die liguriſche Küſte brachte, *Baccio di Bartolomeo Bianco* (geb. zu Florenz 1604, zu Mailand † 1656). Nachdem derſelbe 1620 (?) nach Deutſchland gegangen war und namentlich in Prag, wo er als Maler in dem Palais Waldſtein unter der Aufſicht des großen Friedländers ſelbſt, ferner in Altenburg und Preßburg am Feſtungsbau gearbeitet hatte, wendete er ſich nach Florenz, um ſich dort im Malen, Zeichnen und der Baukunſt zu vervollkommnen. Parigi und Cigoli dürften hier hauptſächlich auf ihn eingewirkt haben. In Genua ſcheint ihn vorzugsweiſe die mächtige Familie der Balbi beſchäftigt zu haben. Dieſe erbaute ihre Paläſte an der 1606—1618 im Anſchluß an die noch im 16. Jahrhundert vollendete Via nuovissima errichteten Via Balbi.

Der für einen Doppelhaushalt berechnete Palazzo Balbi Senarega gehört zu dieſen Bauten. Er wurde im 18. Jahrhundert durch *Corradi* bedeutend erweitert. Die alte Anlage giebt Rubens. Aus derſelben erhielt ſich der ringsum von Säulenarkaden umgebene, je drei Achſen breite Hof, an welchen ſich jetzt ein weit größerer von Arkaden umgebener Garten zu einem der herrlichſten Durchblicke anſchließt. Die jetzt an Stelle des Hofumganges an der Straßenſeite ſich anſchließende

Fig. 110. Palazzo Balbi Durazzo zu Genua. Jetziges Vestibul.

Halle war früher durch eine Reihe von vier Säulen, von denen nur die beiden äußeren ſich erhalten haben, in zwei Schiffe getheilt. In der Achſe des vorderen derſelben, welches an das quadriſche, früher nicht durch Pilaſter gegliederte Veſtibül ſtößt, ſteigt die Treppe ſeitlich auf. Aehnliche Arkadenreihen befinden ſich im Obergeſchoß und trennen auch hier den Garten vom Hofe. Gerade dadurch, daß im dritten Stocke die Loggia durch glatte Wandflächen mit Fenſter erſetzt iſt, wirkt dieſe um ſo leichter und anmuthiger. Jedes überflüſſige Detail iſt vermieden, die Profilirungen ſind einfach und edel. Die Schönheit der Durchblicke, namentlich jener köſtlichen Linienüberſchneidungen an der Treppenecke des Hofes, iſt nicht erzielt durch reichen Schmuck, durch überfeinerte Künſte, ſondern, bei geradezu erſtaunlicher Einfachheit der verwendeten Grundformen, allein durch die vollendete Klarheit und Ruhe des Entwurfes. Aber derſelbe Bau nach Norden verſetzt, dürfte nur eine beſcheidene Wirkung hervorbringen. Die glänzende Sonne Genua's muß die Bautheile mit ihrem klaren Licht und lebendigem Schatten erfüllen, wenn ſie wirken ſollen. Es iſt in Bianco etwas durchaus National-Italieniſches. Losgelöſt von dem Boden des Südens, würde ſeine Kunſt leicht nüchtern und oft faſt verdroſſen erſcheinen, im funkelnden Licht der liguriſchen Küſte iſt ſie ſo recht geſchaffen, um die von den Künſteleien mancher der Zeitgenoſſen ermüdeten Augen ſich wieder an einfach ſchönen Verhältniſſen geſund zu ſehen. Faſt dasſelbe gilt von der Façade, ſo einfach ſie iſt: drei Geſchoſſe, deren oberes mit Zwiſchengeſchoßfenſtern, getrennt durch zwei etwas zu gleichmäßig gebildete ſchwere Gurte mit geradezu rieſigen Platten. Die Fenſter ſind ohne den geringſten Schmuck, ja ohne jedes Gewände, nur mit kleinen Balkonbrüſtungen verſehen. Das Rundbogenportal iſt auf das Schlichteſte gebildet, das Hauptgeſims mächtig, mit den Fries durchſchneidenden Konſolen, der engen Straße gemäß ganz auf Unteranſicht berechnet. Damit ſind die Glieder des Baues aufgezählt. Und doch iſt in demſelben ein großer und wohlthuender Einklang und eine ſtolze Feſtlichkeit!

In weit höherem Grade iſt dieſe Stimmung in dem Palazzo Balbi, jetzt Durazzo Pallavicini, erreicht, der in vieler Beziehung auf gleicher architektoniſchen Höhe mit dem Palazzo Doria Turſi ſteht, wenngleich, oder richtiger: da er an künſtleriſchem Aufwand ihm weit nachſteht. Allgemein wird derſelbe dem Bianco zugeſchrieben, obgleich der Bau nach Furttenbach's [1]) Zeugniß ſchon 1619 begann: „Es war

[1]) Newes Itinerarium Italiae. Vielleicht iſt auch die jetzige Univerſität gemeint. S. weiter unten.

kurzweilig," ſagte der deutſche Architekt, der zur Zeit des Baues nach Genua kam, „in währender Arbeit zuzuſehen, wie vernünftig die Italiener ihre Gebäude neben großem Fleiß anlegen und auffetzen. Allda und bei ſelbigem sito war ein ſehr harter Felſen, der mußte weichen, dieſem Palaſt la delicia eines Luſtgartens beizubringen." — Die Façade

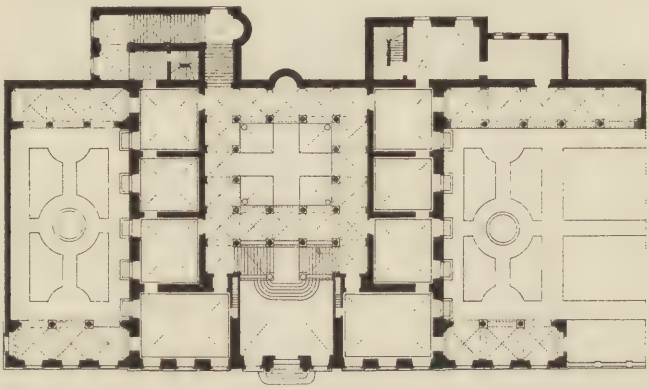


Fig. 111. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. (Urſprünglicher Grundriss.)

(Fig. 109) hat ſich faſt ganz unverändert erhalten. Sie baut ſich aus zwei Geſchoſſen auf, die durch einen rieſigen Gurt getrennt ſind. Dieſer iſt aus einer etwa einen Meter hohen Platte, einem mächtigen Karnies

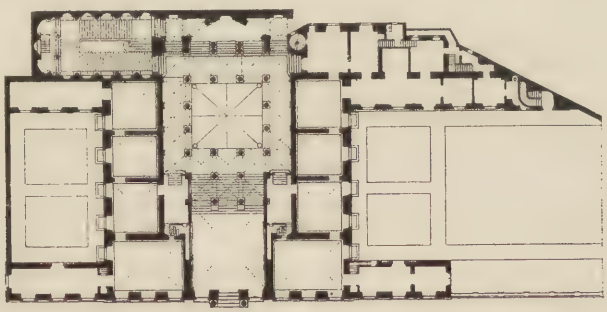


Fig. 112. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. (Jetziger Grundriss.)

und einem den Fries abſchließenden Band mit Wulſt und Plättchen gebildet. Beide Fenſterreihen beſtehen auch hier aus ganz ſchlichten, rechtwinkligen Löchern in den vollkommen glatten Wänden; ihnen entſpricht je ein kleines, oblonges Oberlicht. Köſtlich reich und trefflich für die enge Straße berechnet, iſt das mächtige Hauptgeſims, mit Perl- und Eierſtab über den den Fries durchſchneidenden Konſolen

und reich geziertem Architrav, ja mit Ornament und Figurenkartuſchen in der Unteranſicht der verzierten Hängeplatte. An dem Gurte iſt vor den Mittelfenſtern ein Balkon angebracht, deſſen zierliche Konſolen, gleich Blumen aus einem Fels vorſprießend, an Höhe die Platte kaum übertreffen; das heutige Thor, welches den einfach derben Sockel durchſchneidet, iſt leider nicht mehr das alte und gehört theilweiſe einem Umbau an, der etwa um 1720 ſtattgehabt haben dürfte, die abgebrochenen Giebel über der mittleren toskaniſchen Säulenordnung wurden hiebei entfernt und für die beiden ſeitlichen Fenſter des Veſtibüls, welche willkürlich dem Hauptmotiv angelehnt ſind, durch herabhängende Blumengewinde und durch Muſcheln eine künſtleriſche Anknüpfung an das letztere ohne wirklichen Erfolg geſucht. An den neun Fenſter breiten Haupttrakt legen ſich in der Façade je zwei ſchmale Flügel, deren oberes Geſchoß je eine zierliche Säulen-Loggia bildet. Die friſche Anmuth dieſer Bauglieder ſteht im glücklichſten Gegenſatz zu der ſtolzen Wucht des Palaſtes. Ihre hohe Stellung auf dem wuchtigen Unterbau, die reiche, bei jenem Umbau allerdings veränderte Stukkirung der Gewölbe, die ſo erzielte, lebendig wirkende Unteranſicht, und daneben die gewaltige Einfachheit der Hauptdetails, lehren Achtung vor dem Wagen und Können Bianco's, dieſes nur in mächtigen Zügen, aber doch am rechten Orte originell ſchaffenden Meiſters.

Kaum minder hervorragend als die Façade iſt und war die Innengeſtaltung des Gebäudes, der von Bogenarkaden auf je vier Säulen umgebene Hof (Fig. 110). Aus den Kapitälen wachſen die die Zwiſchengeſchoßfenſter abtheilenden mageren, dem ſpäteren Umbau durch *Andrea Tagliafico* zuzuſchreibenden Pilaſter bis zum Gurte auf, über welchem die zweite Loggia ſich hinzieht. Der Hof entbehrt jedes ſchmückenden Details und wirkt nur durch die klare Maſſenvertheilung. Die Treppe lag ſchon an jener Stelle, wo jetzt der prächtige Neubau Tagliafico's aus dem Ende des 18. Jahrhunderts ſich befindet (Fig. 111 und 112); der gleichzeitig entſtandene concave Hofabſchluß war durch eine runde Brunnenniſche nur angedeutet. Bei dieſer Gelegenheit erhielt auch erſt das Veſtibül ſeine heutige Geſtalt. Denn urſprünglich befand ſich an Stelle der dreitheiligen Freitreppe eine ſolche, welche von einem mittleren Podeſt in zwei Armen ſeitlich aufſtieg, eine Anlage, die wohl weniger groß, doch maleriſcher gewirkt haben muß.

Dem Bianco ſchreibt man ferner nicht ohne Grund den Palazzo Balbi an der Strada nuoviſſima zu, den *Georgio Petondi* 1750 wohl nur umbaute und mit der intereſſanten Treppenanlage verſah; ja, ich möchte ſogar glauben, daß die Straßenfront des Gebäudes außer der mittleren Marmorpartie bis auf *Montorsoli's* Zeit zurückreicht. Die ſtattliche, im

Fig. 113. Universität zu Genua. Hofanſicht.

Stil des ſpäteren 17. Jahrhunderts bemalte Façade gegen die Largo della Zecca, ſowie die Hofanlage mit ihren gekuppelten, toskaniſchen Säulen, entſpricht im Detail, im Profil der wenigen großen Geſimſe, wie in der Geſamtauffaſſung ſehr wohl den übrigen Werken Bianco's. Aehnlich iſt das Clerikerſeminar (1655), inmitten eines hübſchen Säulenhofes in einfacher Größe, doch mit minder ausdrucksvoller Behandlung der Profile erbaut. Eine beſcheidene, doch wohldurchgebildete Hofanlage iſt die der Biblioteca Franzoniana, Via dei Giuſtiniani. Um der ſtattlich einfachen Façade willen dürfte ſie dem Bianco zuzurechnen ſein.

Eine etwas veränderte Richtung in der Behandlung der Façade zeigt der mächtige Bau der Univerſität, früher Jeſuitenkollegium (1623), welchen Bianco wieder im Auftrag der Familie Balbi angelegt haben ſoll. Hier verließ er ſich nicht ausſchließlich auf die Wirkung der Maſſen und auf die Façadenmalerei, ſondern gliederte dieſelben architektoniſch. Das Syſtem blieb jedoch ein einfaches. Die drei großen, 8,65 bis 7,64 Meter hohen Stockwerke ſind unter ſich durch gegen 1 Meter breite, mächtige Gurte getrennt, beide Eckriſalite mit Ortſteinen eingefaßt, die Fenſter des Erdgeſchoſſes dekorativ ruſticirt, die der beiden oberen Stockwerke von einfach edler Architektur und wechſelnden Verdachungen eingefaßt; ein zierlich durchgebildetes, etwas schwaches Hauptgeſims bekrönt den Bau. Das reiche Portal zeigt eine doppelte toskaniſche Ordnung, deren Säulen in der bekannten, am Hofe des Palazzo Pitti zuerſt auftretenden Ruſtikaform mit wechſelnden Würfeln und Trommeln behandelt ſind. Die hohe Kunſt Bianco's zeigt ſich jedoch erſt in der großartigen Hofanlage (Fig. 113), der bedeutendſten von Genua. Schon das Veſtibül (Fig. 114) zeichnet ſich vor allen anderen der Stadt dadurch aus, daß es an drei Seiten mit Säulenarkaden umgeben iſt. Eine ſtattliche Freitreppe führt zu dem 3,85 Meter höher gelegenen Hof. Dieſen umgeben in zwei Geſchoſſen übereinander je 5 zu 3 Arkaden, die von toskaniſchen und joniſchen, hier zuerſt gekuppelten Säulen getragen werden. Die ſchöne Treppenanlage, die hochmaleriſchen Terraſſen vom Palazzo Doria Turſi wiederholen ſich hier in noch ſtattlicheren Verhältniſſen, ja ſind ſogar bis in den zweiten Stock durchgeführt. Einen bei völligem Mangel an Ornament prächtigeren Raum als dieſen Marmorhof, kann die Kunſt nicht ſchaffen, vermag, wie Burckhardt ſagt, die Phantaſie kaum reicher und ſchöner zu denken.

In den Kreis dieſer Bauten gehört noch die köſtliche Villa Paradiso (Fig. 115), deren Detail mehr als das der übrigen genueſiſchen Werke der Zeit auf Buontalenti und ſomit auf den durch Bianco ver-

mittelten Zuſammenhang mit Florenz hinweiſt. Es iſt ein langgeſtreckter Bau, der ſich im Obergeſchoß an der Schmalſeite in einer offenen,

Fig. 114. Univerſität zu Genua. Veſtibül.

köſtlich freien Loggia der herrlichen Gegend erſchließt, ein Werk einladendſter, heiterſter Ländlichkeit bei ächt architektoniſchem Empfinden für Maſſenvertheilung und Kompoſition in die Landſchaft.

Auch die Hofanlage des Palazzo Andrea Doria, jetzt Präfectur, eines Baues, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von *Lazzaro Calvi* bemalt wurde, nachdem durch *Fra Montorsoli* die erſten Bautheile ſchon weſentlich früher geſchaffen worden waren, gehört dieſer Periode an. An den Façaden erinnern die Balkons an die ſpätere Zeit; denn auch hier ſchienen noch im 17. Jahrhundert Veränderungen vorgenommen worden zu ſein.

Im Innern Genua's ſtehen einzelne Paläſte, deren Schöpfer bei dem völligen Mangel an zuverläſſigen Nachrichten über die liguriſche Baugeſchichte auch nur vermuthungsweiſe nicht leicht zu ermitteln iſt; Bauten, welche eine gewiſſe Selbſtändigkeit bewahren, indem ſie mehr den Wohnhauscharakter einhalten und ſich ſtrenger an das Façadenſchema Aleſſi's halten, als dies zumeiſt Luragho und Bianco thaten. So der Palazzo Centurione (Piazza Foſſatella, 1612) mit drei Hauptgeſchoſſen, über jedem ein Mezzanin, kräftigen Ruſtika-Blendarkaden im Parterre, Ortſteinen an den Ecken, ſchönen mächtigen Gurten und wohlthuend wirkungsvollem Hauptgeſims. Das Detail iſt überall groß und edel, am toskaniſchen Portal noch ſo ſtreng, wie zu Aleſſi's Zeiten, die großen Fratzen über den anſtoßenden Arkaden ſind dagegen wohl neueren Urſprungs, da ſie bei Rubens fehlen. Als Entwurf, in der Maſſenvertheilung ſteht der Bau über den Werken Aleſſi's, wenn ihm gleich die Urſprünglichkeit, der Nachhauch der Frührenaiſſance fehlt. Der Grundriß iſt ein lehrreiches Beiſpiel für die Behandlung von in engen Straßen gelegenen Hochbauten. Es fehlen nicht die ſtattliche Treppe und Loggia, die Räume ſind mit bemerkenswerthem Geſchick in einander gefügt, Schränke, Wendeltreppen füllen die Zwickel. Veſtibül und Geſchäftsräume im Parterre, der Saal mit anſehnlichen Nebenzimmern ſind wohlausgebildet: Stattlichkeit nicht ohne Wohnlichkeit iſt der Grundzug dieſes für einen großen Handelsherrn beſtimmten Hauſes. Denſelben Charakter beſitzt ferner Palazzo Mari, ſpäter Caſareto, jetzt Handels- und Gewerbekammer (Piazza Campetto), mit weiträumigem, doch minder harmoniſch gebildetem Veſtibül, hinter Aleſſiſch ſtrengem Thorbau; dann die Paläſte neben der Börſe Seſtiere del Molo und Seſtiere della Maddelena 2, mit ruſticirten Parterrearkaden und grau in grau gemalter, wuchtiger Architektur. Aehnlich Seſtiere della Maddalena 7, deren Portal das Werk eines ungeſchickteren Nachahmers Aleſſi's iſt.

Wahrſcheinlich von derſelben Hand wie Palazzo Centurione iſt der Palazzo Marcello Durazzo, jetzt reale, als deſſen Meiſter der Lombarde *Angelo Falcone* († 1656) genannt wird. Dieſer ſoll ihn 1650—1657 errichtet, darauf *Francisco Cantone* ihn vollendet und *Carlo Fontana* 1705

theilweiſe umgebaut haben. Ich glaube, daß man die Anfänge des Baues noch um einige Jahrzehnte zurück verſetzen kann. Denn es gehört nur der Mittelbau dem erſten Entwurf an. Die Façade dieſes Theiles nähert ſich den Bauten der Aleſſiſchen Periode, z. B. dem Palazzo Cambiaſo. Das Detail iſt reich, etwas ſtark gehäuft, die Glie-

Fig. 115. Villa Paradiso bei Genua.

derung des Aufriſſes in Fenſter mit quadratiſchen Oberlichtern, durch einen breiten Gurt und ein ſtattliches Hauptgeſims iſt dieſelbe. Deutlich erkennt man, daß die Flügel einer ſpäteren Bauperiode, alſo wohl erſt dem Falcone angehören. Die Ruſtika, welche dort in verſtändiger Weiſe nur an den Ecken angewendet wurde, ſinkt hier zum ornamentalen Linienſpiel herab. Auffallend iſt namentlich der ſpätere Eingriff einer derberen Zeit an dem wenig glücklichen Portalbau Fontana's,

der der ganzen Façade die geringe Achtung einbrachte, welche ſie zur Zeit beſitzt; denn ſeine Großförmigkeit tritt in ſtörendes Mißverhältniß zu den gedrängten Formen des alten Entwurfes. Dieſen erkennt man am beſten in der hochintereſſanten Grundrißanlage. Wie in der Univerſität iſt das Vorhaus hier an den beiden Seiten von Arkaden umgeben, es folgt auf dasſelbe eine Pfeilerhalle, die ſich gegen den Garten und über dieſen hinaus durch eine mächtige Bogenſtellung gegen das Meer öffnet. Zur Seite finden ſich zwei prächtige, auf Säulen ruhende zweiarmige Treppen. Wie alſo die Lage an der Bergſeite der Straße durch Ausnutzung der Höhenunterſchiede zu Terraſſenbauten geſchickt benutzt wurde, ſo geſtaltet ſich hier die Gelegenheit einer Fernſicht zu einem neuen Motive. Geiſtvoll weiß der Architekt das herrliche Bild architektoniſch zu umrahmen und ſo mit dem Bauwerk und durch dieſes mit ſeinen Bewohnern in Verbindung zu ſetzen.

Dem Palazzo Centurione nähert ſich ferner der Palazzo Raggio, Via del Campo, der von *Anton Maria Haffner* 1676 gänzlich ausgebaut wurde. Die Nordfaçade desſelben iſt bei verändertem Detail in der Idee noch völlig denjenigen der oben genannten Paläſte gleich.

Weiterhin wird der Lombarde *Giambattista Grigo* als der Erbauer der kleinen Kirche von St. Antonia Abate genannt, eines maleriſch entworfenen, und geſchickt auf unregelmäßiger Baufläche errichteten Centralbaues in derben Formen, doch voller Erinnerungen an die ältere beſſere Kunſtperiode. Demſelben könnte die freilich viel nüchterne Kirche St. Maria del Rimedio (1650) angehören, ein Achteck mit kurzen Querſchiffflügeln, quadratiſchen Kapellen in den Diagonalen und im Halbkreis geſchloſſenen Thor, deren trockene Façade ſehr viel Verwandtſchaft mit St. Maria in Carignano zeigt.

Dem Erbauer der Flügel am Palazzo reale, alſo wohl dem Falcone oder dem Cantone, möchte ich noch Palazzo Torette zuweiſen, einen Putzbau mit dekorativen Quaderungen, gegenüber dem Municipio, der ſcheinbar vor deſſen Wucht zurückweicht und demſelben in den Motiven wie in der Geſamtwirkung ſich völlig unterordnet.

Mancher dem Aleſſi und deſſen unmittelbarer Schule zugeſchriebener Bau erweiſt ſich bei genauerer Prüfung als ein Werk der gegen das Ende des 18. Jahrhunderts ſich geltend machenden zweiten Renaiſſance. So dürfte die Börſe ganz dieſer Periode angehören, ebenſo zahlreiche Umbauten in den Paläſten des Hauptſtraßenzugs der Stadt, die bisher meiſt ohne Kritik für Werke des 16. Jahrhunderts genommen wurden.

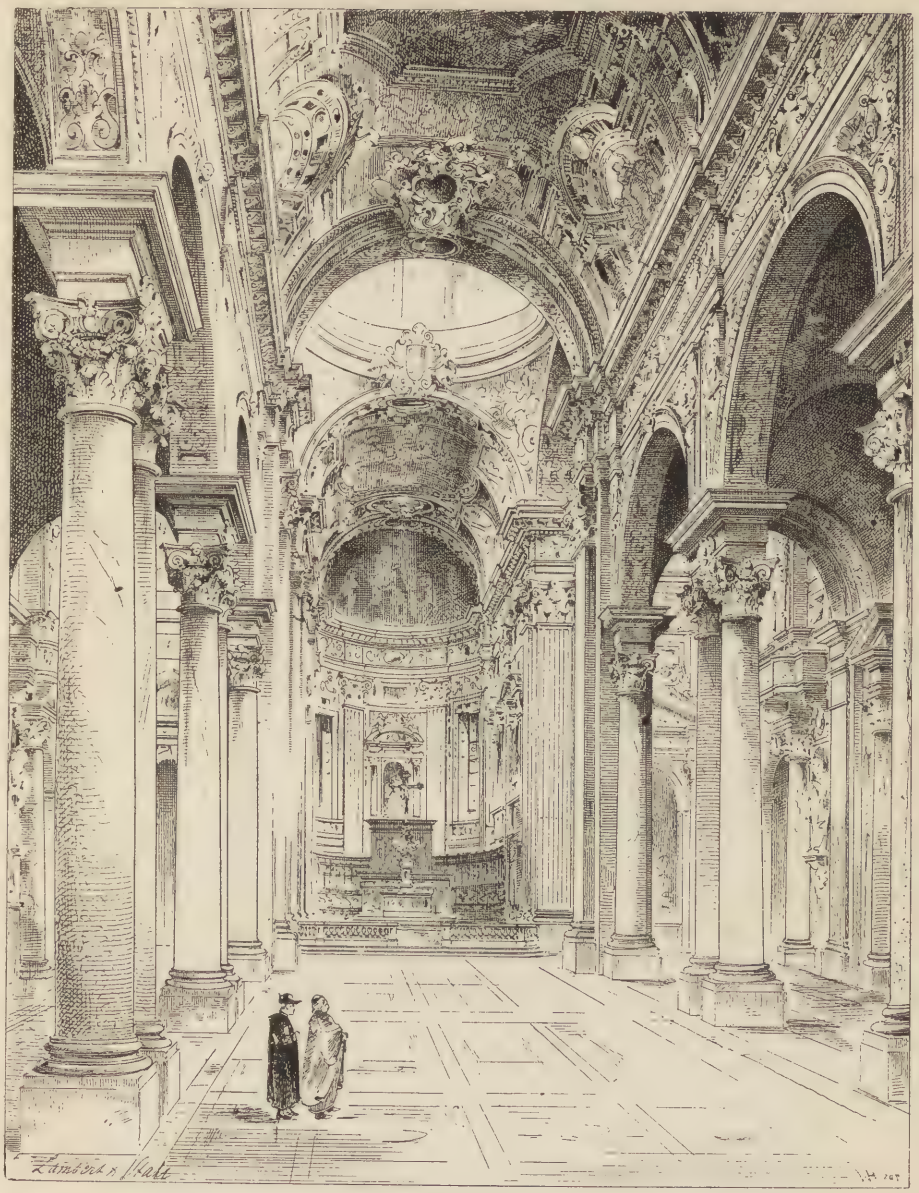


Fig. 116. S. Siro zu Genua. Innenanſicht.

Eine ganz beſondere Gruppe bilden die Kirchenbauten Genua's. Meiſt handelt es ſich im 17. Jahrhundert um Anlage kleiner, künſtleriſch unbedeutender Geſchlechterkirchen, oder um den ſchrittweiſen Ausbau der vorhandenen Anlagen zu immer größerer Pracht. Dabei beharrt

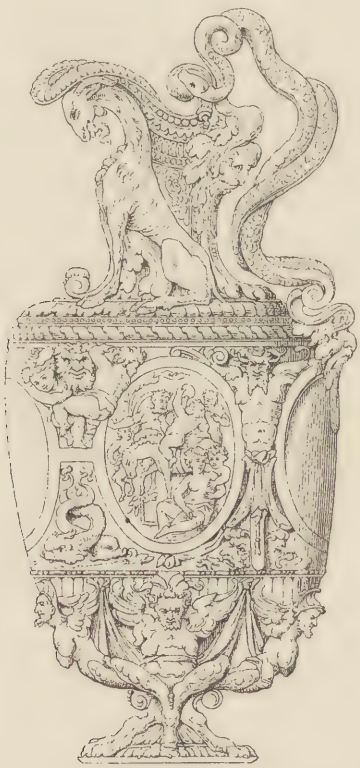
Genua im Gegenſatz zu faſt ganz Italien im Säulenbau. Die Luſt an zierlich entwickelten Arkaden, die ſich nun zur Doppelſtellung der unkannelirt, aber kräftig gebildeten Säulen ſteigert, am Profanbau vielfach bethätigt, erſtreckte ihren Einfluß auch auf die Geſtaltung der Langhäuſer. Aber die einmal entwickelte Grundrißidee findet im allgemeinen keine Fortbildung. Es ſind Dekorateure, welche an den Bauten ſich in immer reicherem Schmuck, immer glänzenderer Prachtentfaltung bethätigen, nicht raumgeſtaltende Architekten.

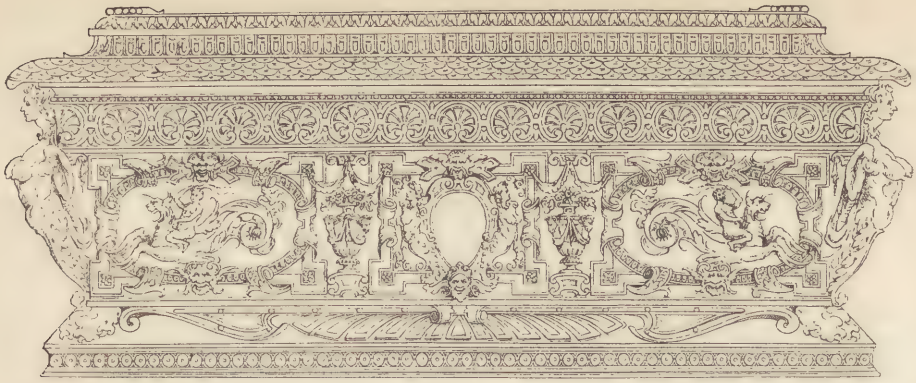
Der Ausbau von St. Annunciata, wie wir ſahen *Giovanni* und *Gianbattista Carlone's* Werk, kann als charakteriſtiſch für dieſe Kunſtgattung gelten: die Säulen ſind in weißem Marmor hergeſtellt, die Kanneluren mit rothem Marmor ausgelegt, die Kapitäle im Kompoſitaſtil, mit Guirlanden von Schnecke zu Schnecke, voll und ſchwülſtig; alle Theile der Archivolte, der Zwickel erfüllt mit vergoldeter Plaſtik; das Tonnengewölbe iſt überdeckt mit reichſter Malerei; die Rahmen um die Bilder der Vierungszwickel, die Kuppel ſelbſt, Alles wurde erfüllt mit Gold, Farbe, Formen, ſo daß nirgends dem Auge ein Ruhepunkt geboten, und doch in dem außerordentlichen, überall gleichmäßigen Reichthum das Ganze wieder zu einer geſchloſſenen Stimmung geführt wird.

Die Kirche St. Maria delle Vigne iſt ein weiteres beachtenswerthes Beiſpiel dieſer Bauten. Die Ausbildung des Innern verdient hier beſondere Aufmerkſamkeit, da dieſelbe ſich reiner in ihrer alten Geſtaltung erhalten hat, als ſonſt zumeiſt. Wie an Aleſſi's Umbau von S. Lorenzo ſind die Pfeilerecken an der Vierung unter der achtſeitigen Kuppel durch ſchlanke, kannelirte, korinthiſche Pilaſter gegliedert. Die dort durch die gothiſchen, geſtreckten Verhältniſſe bedingte hohe Attika fehlt. Das durch Arkaden aus gekuppelten, korinthiſchen Säulen getheilte Langhaus iſt im Mittelſchiff über dem leicht verkröpften Gurtgeſims tonnenartig überwölbt; Oberlichtfenſter, deren beſcheidene Kappen Raum für ein großes umrahmtes Mittelbild laſſen, geben ein ſchönes, reichliches Licht. Der Bau, klar und überſichtlich angeordnet, erfreut durch den maleriſchen Reiz ſeiner Durchblicke, durch die geſunde Kraft der Gliederungen, den ohne übertriebenes Prunken verwendeten, doch überraſchenden Reichthum des Materials und den wohl berechneten Wechſel der Motive. Die Façade ſtammt von *Rocco Pennone*. Das Innere wurde angeblich 1580 vollendet. Der Name des Meiſters iſt unbekannt. Man könnte auch hier an den die Kirche ſchmückenden Maler *Carlone* denken. S. Siro (1576 begonnen) (Fig. 116), eine weitere, ſtattliche aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts ſtammende Anlage, ſchließt ſich dem oben geſchilderten Bau an. Von der Hauptkirche Genua's, St. Annunciata, unterſcheidet ſich auch dieſe dadurch, daß hier wieder

die Langhausarkaden auf gekuppelten und zwar kraftvoll gebildeten jonischen Säulen ruhen. Die Seitenkapellen sind hier minder ausgebildet. Zwischen den Querschiffen und dem gestreckten Chor ist je eine reiche, achteckige Kapelle angeordnet.

Der Formenluxus in der Ausstattung des Baues, die erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts vollendet worden zu sein scheint, ist ein hoch gesteigerter. An allen Gliederungen, namentlich dem Kranzgesims, findet sich reiches, plastisches Detail. Das Tonnengewölbe ziert eine große malerische Komposition, die runde Kuppel über der Vierung erfüllt den Raum mit reichlichem Licht. Das Ornament selbst ist freilich vielfach flau und empfindungslos behandelt. Auch hier haben *Taddeo* und *Gianbattista Carlone* den Hauptantheil am dekorativen Schmuck.





V. KAPITEL.

Die Schulen Sansovino's und Sanmichele's.

Venedig's politiſche Stellung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird durch den heldenmäßigen Kampf gegen die Türken gekennzeichnet. Als 1569 das Arſenal abbrannte und die Feinde der Chriſtenheit, die Wehrloſigkeit der Lagunenſtadt benützend, Cypern eroberten, zeigte ſich erſt recht, in wie hohem Grade dieſe die Vorkämpferin gegen den grimmen Feind war. Der mit Unterſtützung der wichtigſten Seemächte erfochtene glanzvolle Sieg bei Lepanto gab ihr die Kraft zu erhöhtem Widerſtand zurück, und brachte bald (1574) den langerſehnten Frieden, der auch ſiebzig Jahre faſt ununterbrochen erhalten blieb.

In dieſer Zeit war Venedig der Mittelpunkt des orientaliſchen Handels. Der Reichthum der großen Kauffarteihäuſer wuchs ins Ungemeſſene, mit ihm der Luxus. Der Zuſammenfluß zahlreicher Nationen aus dem Norden und dem Süden gab der venetianiſchen Geſellſchaft einen internationalen Zug, das freie Hafenleben den ſorglos heiteren Charakter, aber auch alle Schattenſeiten einer reichen Seeſtadt. Venedig wurde die hohe Schule vornehmer wie gemeiner Laſter, ein Sammelpunkt zweifelhafter Exiſtenzen. Die Häupter der großen Handelshäuſer, die ſich einer fürſtengleichen Macht erfreuten, zu Hauſe als bevorzugte Bürger einer Oligarchie, draußen auf den Inſeln des griechiſchen Archipels aber als Könige ſchalteten, die mithin den Blick mehr auf die weite See, als auf das hinter ihnen liegende Feſtland richteten, erfüllten ihre Seele mit dem Bilde orientaliſcher Pracht, mit jenem

Prunkbedürfniß, jenem Verſtändniß für weiche Bequemlichkeit, welches der Oſten ſo beraufchend zu lehren weiß. Sie wurden die Meiſter der geſellſchaftlichen Form für Italien. Nicht die Tiefe des geiſtigen Gehaltes, nicht die literariſche oder reformatoriſche Leiſtung der Gelehrten und Staatsmänner gab Venedig ein Uebergewicht, ſondern die modiſche Großſtädtiſchkeit, der freie Grundzug der auf Gleichberechtigung großer Geſchlechter, nicht auf eine monarchiſche Spitze begründeten Geſellſchaft, die Weltlichkeit und praktiſche Tüchtigkeit des Verkehres, die Friſche eines werkthätig ſtrebenden und ſchaffenden Geiſtes.

Die großen Kaufleute Venedigs liebten den breiten Lebensgenuß, das feſtliche Behagen, die prunkende Darſtellung ihres Reichthumes. Wenn ihnen draußen das Leben Kämpfe in Handel und Wandel, in Sturm und Windſtille, in wildem Anlauf, wie zäh ausdauernder Vertheidigung bot, wenn es ihnen den ritterlichen Geiſt eines kriegeriſchen Beherrſchers der Meere gab, ſo galt die vor feindlichem Angriff wohl bewahrte Stadt mit ihrem belebenden, aufregenden Handelsverkehr, aber zugleich ihren ſtillen Waſſerſtraßen, der verſchwiegenen Feierlichkeit der Lagunen, ihren wunderbaren Farbenſpielen in Luft und Meer als das höchſt erſtrebte Ziel des um die Güter der Welt ringenden Mannes. Dort ein feſtlich offenes Haus zu beſitzen, deſſen Loggien ſich in ſonnenhellen, blauen Wellen ſpiegeln, deſſen weite Halle reiches Kaufmannsgut, deſſen Säle in kunſtreichen Bildern den Widerſchein venetianiſchen Tagesglanzes birgt, dort an der Seite eines geſellſchaftlich hoch gefeierten Weibes den Glanz des Oſtens mit der Form des Weſtens zu verbinden, war ein zu lockendes Bild, um nicht zu immer neuen Anſtrengungen zu reizen.

Die weltliche Thatkraft Venedigs ſteht ſo im ſtrengſten Gegenſatz zu der religiöſen Vertiefung Rom's. Die kirchliche Kunſt der Reform fand hier in der Barockzeit ebenſo wenig einen geeigneten Boden als früher die des Mittelalters, ſoweit ſie durch myſtiſche Ideen, durch ſchwärmeriſche Verzückung und klöſterliche Selbſtqual bedingt war. Wohl hatte Palladio Gotteshäuſer von einer wunderbar feierlich ernſten Stimmung geſchaffen. Aber ſie ſtehen vereinzelt, ſind ohne Zuſammenhang mit der übrigen Kunſt Venedig's. Sie werden zwar in der Folge vielfach nachgeahmt, bleiben angeſtaunt als Werke eines hohen, bewunderungswürdigen Geiſtes, aber wo es ſich um Befriedigung individuellen Geſchmackes handelt, im Profanbau oder im Bau der in Venedig beliebten Geſchlechterkapellen, weiſt der lebendige Sinn des Volkes die edle Einfalt Palladio's weit von ſich, um in bunter Farbenpracht den Ausdruck des Schönen zu ſuchen, der mit ächt kaufmänniſchem Sinn ohne denjenigen des Reichthums nicht gedacht werden kann.

Venedig iſt daher die einzige Stadt, welche eine Spätrenaiſſance faſt gar nicht beſitzt, ſondern ſchnell einer eigenthümlichen Barockrichtung entgegen arbeitet. Es entwickelte ſich trotz ſeines kosmopolitiſchen Geſellſchaftslebens architektoniſch in den letzten Jahrhunderten ſeiner Blüthe faſt ebenſo ſelbſtändig, als in den früheren. Es giebt einen ausgeſprochen venetianiſchen Barockſtil.

Wie ſich während der Lebzeiten der großen venetianiſchen Meiſter der Hochrenaiſſance die architektoniſchen Anſchauungsarten ſtreng gegenüber ſtanden, wie ſich namentlich die etwas kalte Vornehmheit, die ſtreng klaſſiſche Auffaſſung, der tiefe Ernſt und die ſichere Ueberzeugungstreue Palladio's von den ſinnlich lebendigen, anſchmiegſamen und farbig reichen Kunſtformen Sanſovino's ſcharf trennte, ſo zeigt ſich auch in der Folge der Zwieſpalt zwiſchen den Schulen beider Meiſter. Unverkennbar war es aber der letztere geweſen, der dem beweglichen, prachtliebenden Sinne der Venetianer zunächſt in demſelben Grade mehr entſprach, als der klaſſiciſtiſch gebildeten ſpäteren Folgezeit der feierlich ruhige Vicentiner. Jener hatte von Sanmichele die unnachahmliche Feinheit in der Kunſt des Profilirens erlernt, eine Fähigkeit, die in Venedig doppelt von Werth war, weil man hier, um die Mauerkörper und durch ſie den immerhin unſicheren Pfahlunterbau nicht zu ſehr zu belaſten, weit ausladende Geſimſe mit derber Schattenwirkung nur ungern anbrachte. Es war mithin das Schaffen in Maſſen, wie es in Rom üblich und auch von Palladio in ſeiner Weiſe angeſtrebt war, nur bei größten Mitteln, alſo zunächſt nur an öffentlichen Bauten oder den Paläſten mächtiger, fürſtengleich reſidirender Geſchlechter möglich, dagegen eine Zierarchitektur, ähnlich jener, welche die Gothik entwickelt hatte, noch immer im Privatbau und bei den kleinen kirchlichen Gemeinſchaften erwünſcht. Durch den Bau der Bibliothek aber, durch jene unvergleichlich reiche, einſchmeichelnde Façade hatte Sanſovino das archeologiſche Gewiſſen der für die Antike und ihre Erforſchung mit beſonderem Eifer glühenden Venetianer beruhigt, indem er das Mittel fand, die klaſſiſchen den Theatern entlehnten Formen mit einem plaſtiſchen Reichthume zu verbinden, der in der italieniſchen Hochrenaiſſance einzig und ſo recht nach dem Sinne der Mitbürger des Meiſters war. Dieſes Werk wies der ganzen Barockkunſt Venedigs die Richtung, und überdauerte mit ſeinem Einfluß denjenigen Palladio's.[1])

Der talentvollſte unter den Schülern Sanſovino's war der Bildhauer

---

[1]) Hauptquellen: O. Mothes, Geſchichte der Baukunſt und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1860, ſiehe daſelbſt die Literatur; Luca Carlevariis, le fabriche e vedute di Venetia. Venedig 1703.

Alessandro Vittoria della Volpe (geb. zu Trient 1525, † zu Venedig 1608), der ſich jedoch auch als Architekt bethätigte, indem er neben einer Anzahl von Altären und Grabdenkmalen den Palazzo Balbi am Canale Grande (1582—1590) errichtete. In der Façade desſelben giebt er als Bildhauer und Venetianer ſo recht ſeiner Abneigung gegen unverzierte Flächen Ausdruck. Die beiden Untergeſchoſſe ſind ruſticirt und als Sockel unter den beiden oberen behandelt, die je durch vier Pilaſter in drei Theile getheilt ſind. Der mittlere derſelben enthält die aus Rundbogen über gekuppelten Säulen gebildete Pergola, vor der ſich je ein Balkon hinzieht. Die ſeitlichen dagegen ſind durch zwei ſcheitrechte Fenſter mit abgebrochenen Giebeln, zwiſchen dieſen durch Rahmenwerk und in dem Hauptgeſchoß durch mächtige Wappen in derbem Barock gegliedert. Die Verdachungen über den drei Thoren und die Umrahmungen der beiden zwiſchen ihnen liegenden Fenſter ſind in phantaſtiſcher, aber im Profil ſchüchterner, ſchier dilettantiſcher Weiſe gezeichnet, das Detail dagegen von alter Feinheit und Schärfe. Namentlich der laufende Hund an der Sockelplatte erweiſt ſich als wirkungsvoller, hier wohlberechtigter Abſchluß des Unterbaues. Aehnlich, aber noch matter in der Durchführung des an ſich nicht unglücklichen Entwurfes, namentlich flau in den Profilen iſt der Palazzo Mocenigo, jetzt Charmet-Galvagna. Die Gewände erſcheinen wie Steinbalken, die Flächen ſind ſtets als rechtwinklige Füllungen gebildet. Nirgends ein Unterſchied in der Behandlung der Gliederungen, in den verſchiedenen Stockwerken. Freier noch iſt der Palazzo Tiepolo, jetzt Padadopoli, bei S. Silveſtro mit drei Pilaſterordnungen, deren Kapitäle nicht fertig geworden, von ganz ähnlicher Detaillirung wie der vorige, zierlichem Detail und durchweg gelungenen Verhältniſſen — eines der beſten Werke der Zeit. Nicht minder bezeichnend für die Vermengung zweier Künſte durch Vittoria iſt der Bau der Scuola S. Fantin oder S. Girolamo, jetzt Atteneo Veneto. Die faſt quadratiſche Front iſt durch einen Gurt in zwei faſt gleich hohe Stockwerke und durch je vier Paare gekuppelter joniſcher reſp. korinthiſcher Säulen in drei Syſteme getheilt. In den ſo entſtandenen Feldern ſind die nach dem Vorbilde des Obergeſchoſſes von Palazzo Farneſe zu Rom gebildeten Fenſter angebracht. Dieſes auf Michelangelo zurückzuführende Motiv — große Rundbogenöffnungen, welche das Gebälk der neben ihnen ſtehenden Ordnung ſo durchbrechen, daß dieſe nur aus je einem verkröpften Stücke und dem Giebel beſtehen — an ſich ein nur wenig glückliches, nur durch die Abſicht viel Licht dem Bau zuzuführen erklärbares iſt durch allerhand Verſchnörkelungen noch beeinträchtigt. Während die Thüre etwas reiner gebildet iſt, überraſcht das Ungeſchick,

mit dem zwiſchen die eng gekuppelten Säulen kleine Niſchen und Täfelchen mit abgebrochenen Giebeln in achtfacher Wiederholung eingezwängt ſind. Der bekrönende Giebel iſt endlich völlig kraftlos, ſo daß der Werth des Baues als Entwurf ſehr niedrig anzuſchlagen iſt, während die reiche Gliederung, der bunte Wechſel der Formen und die reiche Schattenwirkung bewirken, daß wohl jeder Vorbeigehende dem einſt noch viel reicher mit Skulpturen ausgeſtatteten Werke gern einen Blick ſchenkt. Daß Vittoria aber ſolchen Unſinn wie die Façade von S. Giuliano geſchaffen haben ſoll, iſt ſchwer zu glauben. Die Villa Barbaro, jetzt Giacomelli zu Maſer bei Treviſo, welche *Palladio* 1564 baute, Vittoria aber mit Stuckdekorationen, Fontainen etc. auf das reichſte ſchmückte, kenne ich leider nicht aus eigener Anſchauung.[1])

Die 1867 durch Feuer zerſtörte Capella del Roſario in S. Giovanni e Paolo (nach 1571), zu welcher der auch in der Kleinarchitektur als meiſt ziemlich wüſt, rein dekorativ arbeitender Barockmeiſter thätige *Girolamo Campagna* (geb. zu Verona 1552, † nach 1623) einen Theil des ſtatuariſchen Schmuckes lieferte, gehört zu jenen formloſen, wenngleich formenbelaſteten Venetianer Bauten, deren wir noch mehrere zu erwähnen haben werden: ein Rechteck, in deſſen Hintergrund ein quadratiſches Tabernakel ſteht, an drei Seiten bis zur Decke reichende kannelirte Pilaſter, welche die Fenſter und zahlreiche Niſchen einſchließen. Schon unterbricht das feine Grenzen überſchreitende Ornament die wichtigſten architektoniſchen Linien. Als Architekt zeigt ſich Campagna ferner an dem rieſigen Altar von S. Lorenzo (1615 bis 1618), einem in ſchwerſter Marmorpracht ausgeführten Triumphbogen, in zwar nicht glücklichen Verhältniſſen, doch maleriſch reichſter Wirkung.

Die große Zahl der Bildhauer, welche in Anſchluß an Vittoria an Altären und Grabdenkmalen, Portalen und ſonſtigen Zierbauten und auch in der Architektur ſich verſuchten, jedoch meiſt ohne inneren Beruf oder ſelbſt ohne jene nöthigen Vorkentniſſe waren, um den Mangel an tektoniſchem Empfinden verdecken zu können, hier namentlich aufzuzählen, würde zu weit führen. Eine Förderung der Baukunſt, und ſei es auch nach der Richtung des rein Dekorativen, liegt in ihren Arbeiten zweifellos nicht.

Auch unter den Architekten der Folgezeit zeigen ſich wenig bevorzugte Talente. Die bedeutenderen unter denſelben ſind: *Simeone Sorella* (geb. zu Venedig). Dieſer baute die Campanile von S. Giorgio dei Grechi (1587), eine ſchlanke Nachbildung desjenigen von S. Marco, in guten Verhältniſſen, doch ohne eigene künſtleriſche Idee; ferner die

[1]) Vergl. Charles Yriarte, Villa Barbaro, in L'Art, 1875 und 1876.

trockene, wie aus dem freigelegten Platze erſichtlich, groß geplante Kirche von S. Lorenzo (1595—1617), von der jedoch nur ein weiträumiges Querſchiff und der Chor fertig wurden. Das Innere iſt durch eben ſo hohe als ſchwächliche Kompoſita-Pilaſter gegliedert, im Korbbogen überdeckt, in einer Form, die namentlich zu den halbkreisförmigen Oberlichtfenſtern auf das unerfreulichſte in Widerſpruch ſteht. *Bartolommeo Monopola* iſt der Erbauer des Palazzo Ruzzini, jetzt Priuli (um 1580) am Campo St. Maria Formoſa, einer ſchwerfälligen, unorganiſchen Anlage mit drei Ordnungen über einander, ohne die überkommene Feinheit des Profiles, und auch im Grundriß von kleinlichem, vielleicht aber auch durch Umbau beſchädigtem Entwurf. Ferner werden genannt: *Sebastiano Mazzoni,* ein Florentiner, von welchem der Palazzo Moro-Lin am Canale grande ſtammt, ebenfalls ein Bau ohne durchdachte Maſſenvertheilung, durchweg ruſticirt, und in Arkaden ſich aufbauend, welche im oberſten und unterſten Geſchoß ohne Pilaſter-Ordnung, in den drei dazwiſchenliegenden Stockwerken mit ſolchen in der bekannten Reihenfolge verſehen, überall aber in den ſchweren Formen eines gezierten Barock gehalten ſind. *Antonio Contini,* der die bekannte Seufzerbrücke (1597 begonnen) in anmuthigem Bogen, mit einem dieſem in den Linien entſprechenden Segmentgiebel, barockem, aber hier nicht unangenehmem Detail von dem Dogenpalaſt zu den Staatsgefängniſſen ſchlug; ferner *Bernardo Contini*, der Erbauer des wenig hervorragenden Palazzo Barberigo della Terazza (1568). Schließlich *Francesco Contini,* der zwiſchen 1618 und 1647, als an unbedeutenden Kirchenbauten beſchäftigt, genannt wird.

Der empiriſchen Richtung Venedig's gegenüber zeigt die Entwicklung der Architektur in den venetianiſchen Landſtädten, wohin die ſtetige Fortentwicklung der durch die einzelnen Meiſter der Hochrenaiſſance gegebenen Anregung führte.

So iſt Verona[1]) für die Folgezeit faſt ausſchließlich durch *Sanmichele* beherrſcht. Des großen Künſtlers Hand giebt ſich am deutlichſten in der Behandlung der Profile kund, in der er wohl einer der erſten Meiſter der Renaiſſance war. Fein und zierlich ſcharf und daher wirkungsvoll, bei gewiſſenhafteſter Abwägung der Glieder zu einander, ſind dieſelben nie dekorativ, ſondern ſtets als Ausdruck von Funktionen verwendet. Dabei iſt Sanmichele derb in den Maſſenwirkungen, von großem Reichthum der Phantaſie, ohne zu Ueberſchwänglichkeiten zu neigen. Seine Lehre erweiſt ſich als höchſt geeignet für die Ausbildung einer lebenskräftigen Kunſtſchule, denn es iſt an ihm alles

[1]) Scipio Maffei, Verona illustrata, 1732. Verona, Guida storica ed artistica, 1877.

geſund, einfach, ſchlagend. Dazu kam, daß er in einer Stadt wirkte, welche reich an künſtleriſch thätigen Kräften war, da ſie ſo recht das Ausfallsthor Italiens gegen den Norden bildet. Denn ſeit Jahrhunderten wandern vom Süd-Abhange der Alpen die Muratori nach Deutſchland, um dort Arbeit und Verdienſt zu ſuchen und früher um zu Lehrern der künſtleriſchen Errungenſchaften Italiens zu werden. Ueberall begegnet man in der deutſchen Baugeſchichte ſeit dem 16. Jahrhundert jenen anſtelligen Köpfen, die neben ihrem praktiſchen Können und ihrer ſoliden künſtleriſchen Ausbildung in oft überraſchender Weiſe das Vorrecht der Weitgereiſten haben, ſich in Land und Leute ſchicken zu können, fremden Eigenthümlichkeiten nachzugeben, ohne auf die eigenen zu verzichten.

Leider beſitzen wir über Verona's Baugeſchichte nur die allerbeſcheidenſten Nachrichten. Nur zwei Künſtlernamen ſind uns aus der Schule des Sanmichele erhalten, der des Veroneſen *Giulio Mauro* und des *Domenico Cortoni*, eines Verwandten des Meiſters.

Von erſterem ſtammt der Palazzo Murari Bra, ein noch ganz naives, aber höchſt poetiſches Werk, das in mancher Beziehung an Mantuaner Bauten erinnert, aber im Detail ungleich lebendiger und heiterer iſt, als jene. Zwar die unten ruſticirte, darüber durch gekuppelte Pilaſter getheilte Façade iſt keineswegs ein Meiſterwerk von durchbildetem Können. Das im hohen Fries von den Mezzaninfenſtern durchbrochene Geſims geht durchaus nicht zuſammen mit der beſcheidenen Ordnung, die Abmeſſungen ſind faſt zu beſcheiden; aber der Hof mit ſeinen Seitengalerien in Stein und Holz, ſeiner offenen Loggia und einfach heiteren Architektur wirkt um ſo befreundender. Im Detail ſteht ihm der noch ganz in den Formen der Frührenaiſſance gehaltene Palazzo Uberti nahe, der die kleinliche Ruſtika des Palazzo de' Diamenti in Ferrara aufnimmt, jedoch mit anderen zierlichen architektoniſchen Gebilden geſchmackvoll verbindet. Letztere laſſen auf eine Entſtehungszeit nach 1560 ſchließen.

Ungleich derber, der Architektur Scamozzi's verwandt, iſt *Cortoni's* Palazzo della Gran Guardia (1614), der erſt in neuerer Zeit ausgebaut wurde. Noch zu Scipio Maffei's Zeit ſtanden außer dem Parterre nur acht Joche des Obergeſchoſſes. Die Architektur unterſcheidet ſich von der des Palazzo Bra außer durch ihre mächtigen Verhältniſſe durch die Ausbildung des Erdgeſchoſſes zu einer eindrucksvollen ruſticirten Bogenhalle, welche den Zweck des Hauſes als Thorwache kräftig darſtellt. Das Obergeſchoß und der Mezzanin darüber ſind durch eine toskaniſche Ordnung unter weit ausladendem Geſims zuſammengefaßt und ſchon etwas trockener Architektur. Es iſt das

Ganze eine Umbildung von Sanmichele's Palazzo Verzi, jetzt Saravieri zu kräftigerer Formenſprache; beide aber hängen in ihrer Detaillirung von der berühmten altrömiſchen Arena ab, die ihnen gegenüber liegt, und mit der ſie wohl ein künſtleriches Ganzes zu bilden beſtimmt waren.

Auf ein eigenartiges Motiv Sanmichele's ſei hierbei aufmerkſam gemacht, das ſichtlich von Einfluß auf die Folgezeit wurde, und auch bei Aleſſi Nachahmung fand, nämlich auf die Neigung, die Fenſter übereinander durch Zwiſchenglieder zu verbinden und als ſelbſtändige, unter ſich durch verkröpfte Gurte zuſammengehaltene Architekturtheile durch mehrere Geſchoſſe aufzubauen. Dies findet ſich beiſpielsweiſe in den Obergeſchoſſen des Palazzo Monga am Corſo Cavour, der trotz ſeiner nahen Verwandtſchaft mit dem Verzi und naiver Details wohl erſt gegen 1600 entſtanden ſein dürfte, ferner mit hoher Verfeinerung des Profiles an der ſonſt unglücklich komponirten Façade des etwa gleichzeitigen Palazzo Ottolini, deſſen Hof eines Beſuches würdig iſt.

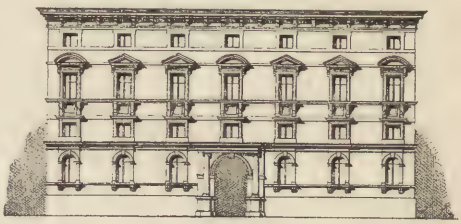


Fig. 117. Caſa Goldſchmidt zu Verona.

Nach und nach bildet ſich in Verona ein ſehr edler und einfacher Typus des reichen Wohnhauſes aus, von dem namentlich die Strada di S. Fermo maggiore beachtenswerthe Beiſpiele beherbergt: Caſa Goldſchmidt (Fig. 117) mit reizender Perſpektive durch das Veſtibül nach einer den Hof abſchließenden Arkade und ausſchließlich durch die Sanmichele'sche Fenſterarchitektur gegliederter, aber trotzdem nicht wirkungsloſer Façade; die Häuſer Nr. 15, 18, 28; das Diviſionskommando zwar nur mit 4 Achſen in der Façade, doch hübſchem Säulenhof; das an Florenz erinnernde Haus Nr. 19; die maleriſch gruppirten Anlagen an der Ecke des Vicolo Roſche (Fig. 118) und Vicolo Leoncino (Fig. 119); der Palaſt Stradone S. Pietro incarnato mit noch naivem Detail. Endlich eine Anzahl kleinerer Anlagen auf der Etſchinſel, vor Allem der frühe, köſtliche Palazzo Murari de Corte, deſſen gemalte Façaden ſpätere Umbauten zwar verdarben, doch nicht ſo, daß ein Künſtlerauge die Reize derſelben nicht ſich zurückbilden könnte. Ferner die hübſchen Häuſer in Via St. Maria Rocca Maggiore Nr. 8, 18, 22 und das alterthümlich anheimelnde Haus Nr. 9, das bei beſcheidenſten Verhältniſſen ächt künſtleriſchen Geiſt zeigt. Die zu dieſen Bauten nöthige Wirkung heitrerer Farben hat ſich in anmuthigſter Weiſe an dem kleinen Häuschen Piazza St. Libera Nr. 2 erhalten, dem jenes Via St. Chiara Nr. 13 verwandt iſt.

Die Entſtehungszeit aller dieſer Werke einer ſtill ſtehenden und provinziellen Kunſt anzugeben, iſt ſchwierig; zeigt doch das allein inſchriftlich datirte Pfarrhaus von St. Maria in Organo noch 1742 die Vorzüge derſelben in ungeſchwächtem Maße.

Fig. 118. Haus in der Strada di S. Fermo zu Verona.

Eine geſteigerte Kunſtthätigkeit entwickelt ſich im Anſchluß an Cortoni's Bau im Anfang des 17. Jahrhunderts. Ihr gehört die Façade des ſtattlichen Palazzo Canossa an, der angeblich 1527 begonnen und 1560 beendet, in ſeiner heutigen Geſtalt bis auf die Innenarchitektur ſchwerlich ſo weit zurück datirt werden darf. Neu iſt wohl zweifellos die Hofarchitektur der Flügel, welche der alten am Hauptbau in ziemlich geiſtloſer Weiſe nachgebildet wurde. Die Baluſtrade über der Façade entſtand gar erſt 1770. Ferner der benachbarte Palazzo Baltadoro, der bei mehr bürgerlicher Haltung das ſtattliche Veſtibül mit erſterem gemein hat, in der Façade aber durch einfache wagrechte Gliederungen, ruſticirte Erdgeſchoßfenſter und ein kräftig betontes Mittelmotiv ſich auszeichnet. Ein unvollendeter und daher ziemlich wüſter Palaſt in der Via Gran Czara Nr. 11, ſtattliche Häuſer für große Handelsherrn in Via St. Paola di Campo Marzo Nr. 29—31 und Via S. Vitale Nr. 19 (jetzt Kaſerne) gehören noch dieſem Genre an. Zum Palaſtcharakter erhebt ſich dagegen Casa Giuliari, die gleich dem verwandten Palazzo Canossa, im 18. Jahrhundert erweitert, auch in ihren urſprünglichen Formen mit dieſem vielfache Berührungspunkte hat. Das Hauptgeſchoß beſitzt Rundbogenfenſter, deren Kämpfergeſims als Gurt über die Pfeiler durchgeführt iſt, die Stockwerke darüber und darunter decken ihre Fenſter mit geradem Sturz, die Thore ſind in Ruſtika gehalten, den Fries

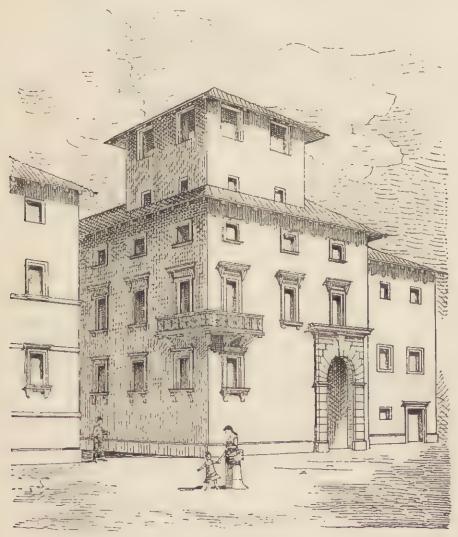


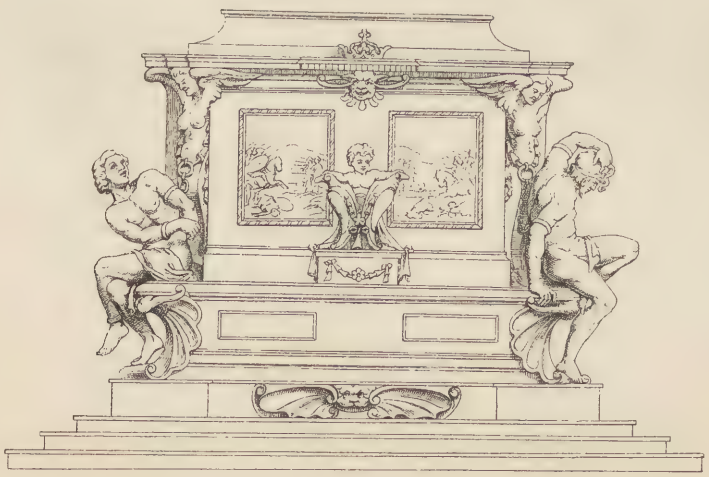
Fig. 119. Haus in der Strada di S. Fermo zu Verona.

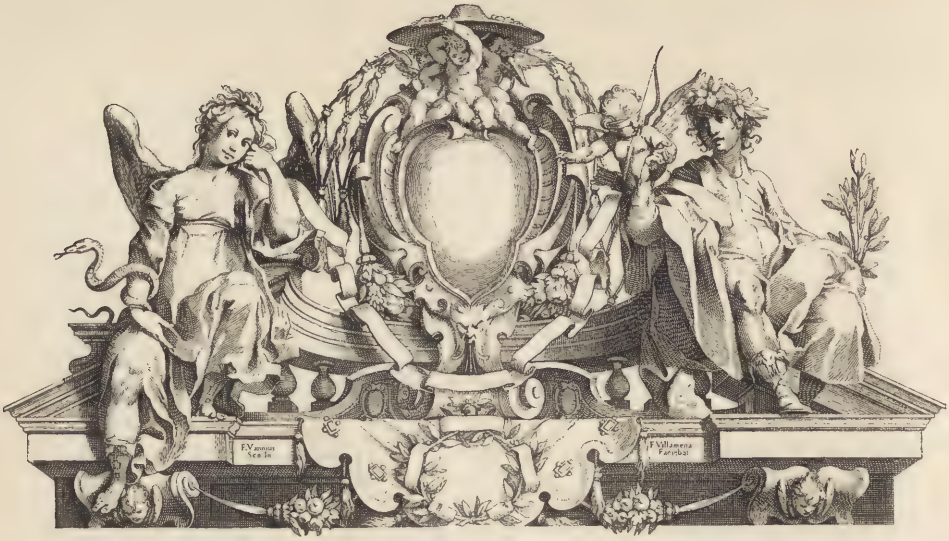
füllt ein Relief, das aus dem ſich immer wiederholenden Motiv einer Löwenjagd ſich zuſammenſetzt. Die hübſche, maleriſche Hofanlage, das Vorkommen eines ſonſt in Italien ganz ungebräuchlichen Erkers weiſen auf nordiſche Beziehungen hin.

Der unfertige und arg verwahrloſte Palazzo Sagramoso mit trefflichem, kräftig gezeichnetem Portal bei ſonſt beſcheidenen Verhältniſſen, und dem Wohnhaus ſich nähernde, anſprechende Anlagen am Corso Vittorio Emanuele, wie Palazzo Riva, Fracostoro, das Haus Nr. 47 ſchließen ſich weiter noch dieſer Richtung an, als deren Abſchluß der ausgedehnte Palazzo Ridolfi gelten kann, an dem die Verbindung zierlichen Details mit einer gewiſſen Leere in den Hauptformen bezeichnend iſt.

Am Kirchenbau Verona's iſt wenig Beachtenswerthes in ſpäterer Zeit entſtanden. Zunächſt fallen die zahlreichen, meiſt wenig glücklich ſich aufbauenden Thürme auf. Als Vorbild diente jener von St. Maria in Organo, welchen *Fra Giovanni* 1533 ſchuf, ein rechtwinkliger mehrſtöckiger Aufbau mit achteckigem Obergeſchoß und welſcher Haube. Die ſchwerfällige Kopie an S. Giorgio in Braida, die wegen ihrer Anwendung eines Triglyphenfrieſes über joniſcher Pilaſterordnung merkwürdige von S. Nazaro e Celso, endlich der derbe, unſchöne Thurm von S. Cristoforo, jetzt Artilleriedepot, gehören hierher.

Unter den Kapellen des Domes nimmt jene ein beſonderes Intereſſe in Anſpruch, die Sanmichele's Cappella Pellegrini in S. Bernardino nachbildet und deren Kuppel in ovale Grundrißform überſetzt. Verwandt iſt diejenige in St. Anastasia (1607), bei der die achteckige Kuppel über einem quadratiſchen durch eine korinthiſche Pilaſterarchitektur ziemlich trocken gegliederten Raume ſich erhebt.





VI. KAPITEL.

Vicenzo Scamozzi.

Den venetianiſchen Architekten, namentlich dem Bildhauer Vittoria gegenüber, vertrat *Vicenzo Scamozzi* (geb. zu Vicenza? 1552, † zu Venedig 1616)[1] die ſtrengere Schule und die Architektur als ſelbſtändige Kunſt. Er kam jung (1569) nach Venedig zu Sanſovino, welcher ſtarb, als jener 18 Jahre alt war, ſtudirte darauf ſelbſtändig weiter, ging 1579 bis 1580 nach Rom, um nach der Antike ſich fortzubilden. Wie ſeine Kunſt auf das deutlichſte erweiſt, war er ein eigentlicher Schüler Palladio's nicht mehr, als jeder andere oberitalieniſche Architekt jener Zeit. Seine Jugend ſcheint er faſt ausſchließlich kunſttheoretiſchen Studien gewidmet zu haben, von welchen ſeine Bearbeitungen des Vitruv und namentlich ſein allerdings erſt kurz vor ſeinem Tode (1615) erſchienenes Buch „Idea dell' Architettura universale" Kunde geben. Dieſes berühmte Werk lehnt ſich in der Eintheilung an dasjenige Serlio's an. Sein großes Verdienſt beruht hauptſächlich in der Ausbildung der

---

1) Tommaſo Temanza, Vita di Vicenzo Scamozzi, Venedig, 1770. Filippo Scolari, Della vita e delle opere dell' Architetto V. S. Commentario, Treviſo, 1837.

2) Morſolin, Viggio de V. Scamozzi.

Lehre von den Säulenordnungen, die er in höherem Grade als ſeine Vorgänger in ein Syſtem zu bringen verſtand, deren Verhältniſſe nach Modeln und Partes er mit größerer Schärfe nachwies, ſo daß die Vergleichung ſeiner Folgerungen mit denjenigen andrer Meiſter für die ſpätere Zeit eine der beliebteſten Beſchäftigungen für jene Architekten abgab, welche immer mehr nach der letzten vollendeten Einheit der Form ſich ſehnend, dort Regeln feſtgeſetzt zu haben wünſchten, wo Phantaſie und feine formale Empfindung mehr und mehr geſchwunden waren.

Scamozzi iſt eine durchaus empiriſche Natur und als ſolche eine höchſt merkwürdige Erſcheinung. Sein am Studium der Antike geſchärftes Auge erkannte auch die Schönheiten anderer Stile. Dies beweiſt am ſchlagendſten das merkwürdige Skizzenbuch, welches das Muſeum zu Vicenza beherbergt.[2]) In dieſem ſind die gothiſchen Bauwerke Frankreichs mit einem Verſtändniß und einem Feingefühl wiedergegeben, wie dies wohl kaum ein anderer Meiſter jener Zeit vermocht hätte. Man muß z. B. gleichzeitige deutſche Kupferſtich-Anſichten mit dieſen Blättern vergleichen, um zu ſehen, wie ſelbſt in der Heimat der Gothik das eigentliche Verſtändniß für dieſelbe geſchwunden war. Nicht minder äußert ſich der empiriſche Sinn Scamozzi's in ſeinen Bauten, in welchen er ſcheinbar mit jeder Stadt den Charakter wechſelt, indem er ſich ihren Anforderungen und ihren ſtiliſtiſchen Eigenthümlichkeiten unterordnet. Er betrachtet es ſogar als Ruhm in allen Sätteln gerecht und allen älteren Meiſtern verwandt zu ſein. Es wird dieſer eigenthümliche Zug in ſeinem Schaffen, der ſichtlich durch ſeine großen Reiſen genährt worden war, noch des Einzelnen nachzuweiſen ſein.

Eine höchſt auffallende Erſcheinung iſt aber, daß Scamozzi, der Mann der Regel, ſich daran machte, eine neue, ſechſte Ordnung zu entwerfen, dieſelbe mit einem erläuternden Text zu veröffentlichen, daß er ſomit den Barockcharakter ſeines Schaffens, die Abſicht, die Antike formal zu erweitern, voll zum Ausdruck brachte. Sein Vorgang wirkte ein Jahrhundert hindurch: immer wieder entſtehen von nun an die Verſuche, neben den alten, neue, für die Zeit und das Heimatsland des Architekten eigenartige Säulen- und Gebälkformen zu ſchaffen. Die „ordine eroica“ Scamozzi's iſt freilich ein ziemlich verunglücktes Ding. Die Baſis beſteht aus einer etwas veränderten attiſchen, unter der noch eine Kehle und ein Karnies angebracht iſt. Das Kapitäl bildet ſich aus einem wulſtigen Polſter und einigen ſchwächlichen Profilen. Das Geſims iſt reich an wenig ausdrucksvollen Gliedern, ohne Konſolen, doch mit Zahnſchnitt verſehen. Aber weit intereſſanter als der Entwurf ſelbſt, ſind die Erklärungen zu demſelben. Wer Auge

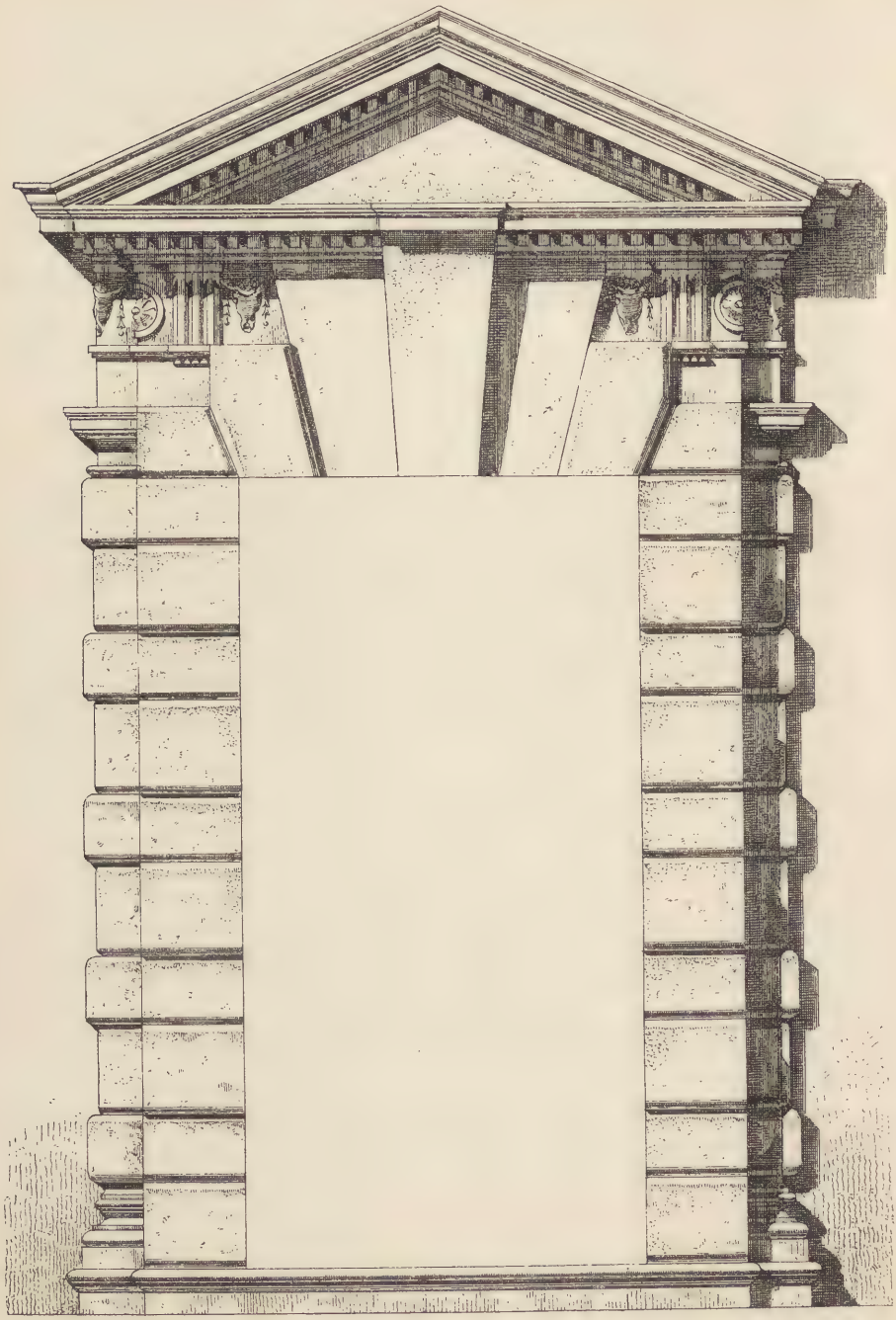


Fig. 120. Palazzo Corner della Cà grande, Thüre im Vorhaus.

für künſtleriſche Dinge hat, erkennt alsbald, daß die Ordnung nicht ohne Mühe entſtanden iſt, findet ſogar in allen ihren Theilen das Abſichtliche, Gequälte heraus. Aber Scamozzi glaubt ſich vor dem Vorwurfe der Vermeſſenheit, dieſe Neuerung geſucht zu haben, verwahren zu müſſen. Vielmehr ſei er durch Zufall auf dieſelbe verfallen. Er hatte mithin die Kühnheit ſeines Schrittes und die auf denſelben zu erwartenden Vorwürfe ſeiner Kunſtgenoſſen wohl erkannt, da er ſonſt ſeiner Verdienſte ſich zu rühmen nicht eben ſchüchtern war, und empfand wohl auch, daß er hier ganz neue Bahnen einſchlage, indem er zielbewußt von der Antike abwich. Seine That iſt demnach nicht zu vergleichen etwa mit den naiven, damals aber ſchon als fehlerhaft mißachteten Neubildungen der Frührenaiſſance, iſt nicht das Reſultat der Phantaſie, ſondern nüchterner Erwägung und ſelbſtbewußter Befreiung von der altklaſſiſchen Form. Sie geht mithin die gleichen Wege wie die mehr künſtleriſche Schaffensart Buontalenti's.

An Scamozzi's Bauten zeigt ſich das ihm eigenthümliche Talent der Anlehnung an Andere zumeiſt klar ausgeſprochen. Bald iſt es Sanſovino, bald Palladio, dem er folgt, deſſen Ideenkreis er aufnimmt und in ſeiner Weiſe fortbildet. Indem er Beider Kunſt vereinigte, indem er neuaufgenommene Motive aus der Antike hinzufügte, glaubte er beide zu übertreffen.

Seine erſte bedeutendere Arbeit, die Kloſterkirche St. Celeſtia, war zwar eine Nachbildung des Pantheons, fand aber ſo wenig den Beifall der klöſterlichen Bauherrinnen, daß ſie abgetragen und verändert aufgebaut wurde. Bei dem Entwurf zu den Procuratie nuove dagegen fühlte er ſich durch die Architektur der Bibliothek Sanſovino's gebunden und empfand ſehr wohl, daß für die weitaus größeren Fronten der Piazza S. Marco das an der Piazetta ausreichende zweigeſchoſſige Motiv nicht genügte. Daher fügte er, entſprechend den alten Prokuratien, mit Recht dem Bau ein drittes Geſchoß hinzu, und verhalf ſomit weſentlich dem Platz zu dem ihm eigenen ſaalartigen Charakter. Aber es gelang Scamozzi nicht, ſeiner Façade jene volle Abrundung zu geben, die der Bibliothek in ſo hohem Grade eigen iſt. Die Untergeſchoſſe ſind zwar ſehr edel; das oberſte aber, welches nach römiſchem Vorbilde geſchloſſen geformt und durch Fenſter durchbrochen wurde, entbehrt bei unverkennbarem Geſchick in der Detaillirung der erfriſchenden Freiheit der Sanſoviniſchen Bauglieder. Man ſpürt der Architektur nur zu deutlich an, daß ſie ein Kompromiß mit der geſtellten Aufgabe, nicht eine Löſung derſelben iſt. Der Mangel reichen plaſtiſchen Schmuckes, der nur an einigen Fenſtern fertig geworden iſt, macht ſich dazu noch nachtheilig geltend, mehr noch die unmittelbar ſich auf-

drängende Vergleichung mit einem ſo hohen Meiſterwerke, wie die Bibliothek eines iſt. An der jetzt durch den Bau der Nuova fabbrica (1810) verdrängten Schmalſeite des Markusplatzes, wandte Scamozzi, um Sanſovino's Kirche S. Geminiano hervorzuheben, auch wieder die zweigeſchoſſige Anlage an, die er wohl auch an den Prokuratien nur ungern verlaſſen hatte.

Neue Eindrücke wirkten auf Scamozzi ein, nachdem er 1585 nochmals Rom und 1588 Süddeutſchland und Polen beſucht hatte. Ueber ſeinen Einfluß in Prag, ſiehe Lübke, Geſch. d. Renaiſſ. in Deutſchland 2. Aufl. Bd. II. pag. 100. 120. 141. — In Polen errichtete er ein von Baſtionen umgebenes feſtes Schloß für den Herzog Chriſtof von Sbarasz [1]) in deſſen Hauptſtadt gleichen Namens, öſtlich von Lemberg, nahe der Wolhyniſchen Grenze; eine, wie es ſcheint, trotz zweier Belagerungen noch erhaltene große, rechtwinklige Anlage mit mittlerem Hof, tiefem, für das nordiſche Klima wohl wenig geeignetem Saale von guter Grunddispoſition, aber trockner Façade, in der ein im Obergeſchoß von vier Pilaſtern gegliedertes Mittelriſalit mit breitem Giebel als eine frühe Anwendung des ſpäter übermäßig benutzten Motivs die Aufmerkſamkeit am meiſten auf ſich lenkt.

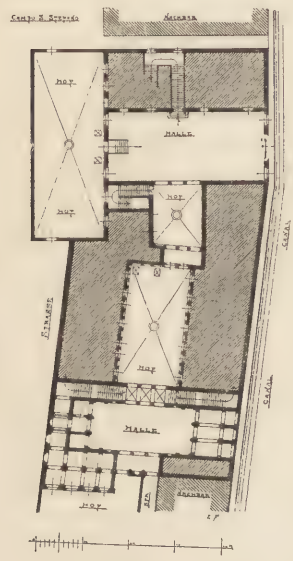


Fig. 121. Palazzo Piſani zu Venedig. Grundriss.

Der Venetianer Profanbau hatte damals bereits eine feſte Geſtaltung angenommen, welche durch die örtlichen Verhältniſſe bedingt, für die Folgezeit maßgebend blieb. Als eines der merkwürdigſten Beiſpiele iſt hier Palazzo Piſani am Campo S. Stefano zu nennen (Fig. 121), eine der weiträumigſten Anlagen von Venedig, ein wohlausgebildeter Palaſt für einen großen Kaufherren jener Zeit. Den Hauptraum des Erdgeſchoſſes bildet die weite Halle, welche, den ganzen Bau durchſchneidend, einerſeits durch den Hof von der Straße, andrerſeits vom Kanal zugängig iſt, der Handels- und Stapelplatz des Hauſes. Dieſelbe durchſchneidet Erdgeſchoß und Mezzanin, welches letztere meiſt die Schreibſtuben beherbergte, von denen man durch ſeitliche Fenſter das Treiben in der Halle überſchauen konnte. Alte Schiffs-

[1]) Vergl. Brachelli, Handbuch der Geographie und Statiſtik des Kaiſ. Oeſterreich. Leipzig 1861—1867, S. 494. Nachweis und Aufklärung verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Dr. S. Ruge zu Dresden.

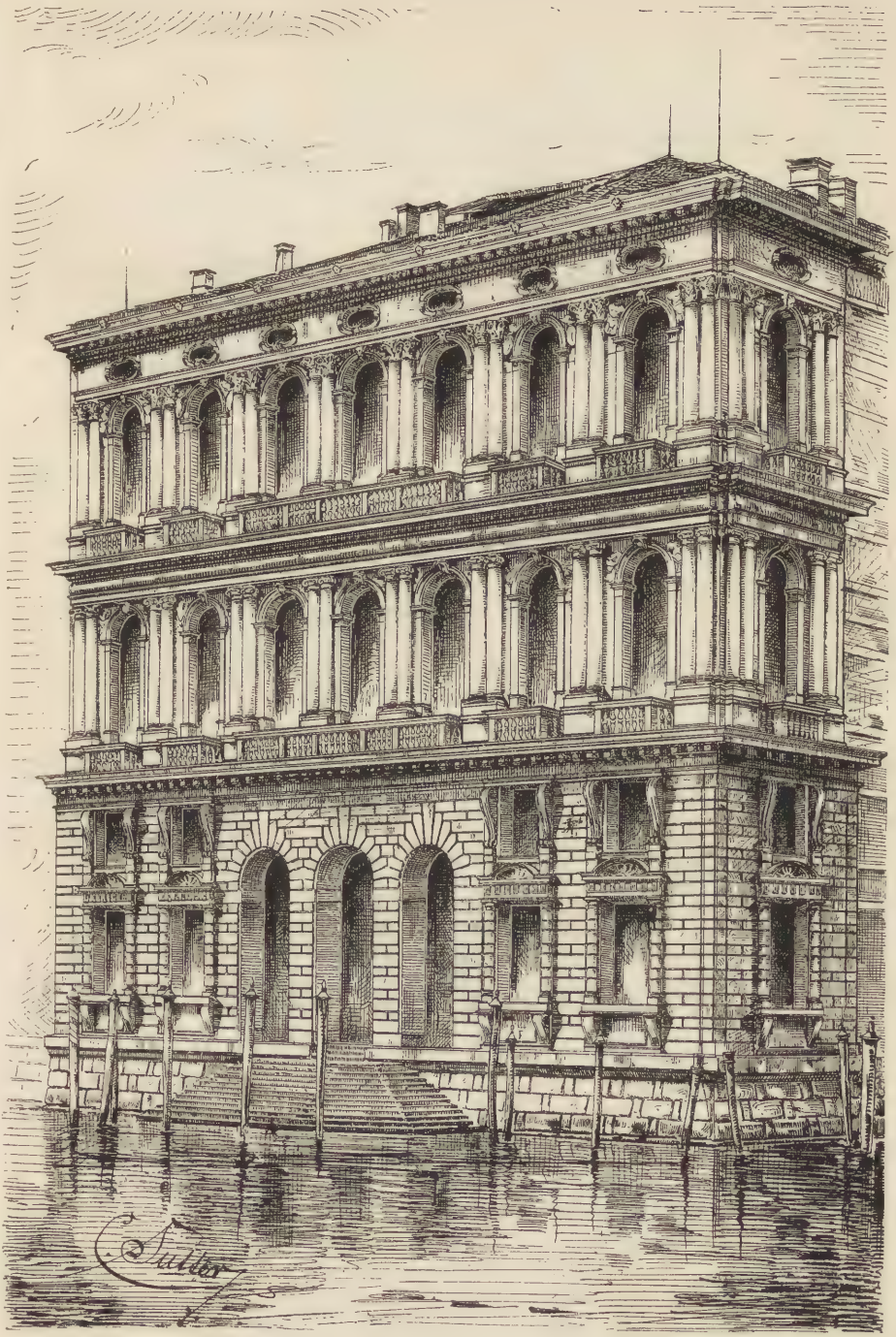


Fig. 122. Palazzo Corner della Cà grande zu Venedig.

laternen, Flaggen und andre Trophäen, aber auch Statuen, zieren dieſen Raum. An denſelben ſchließt ſich hier, wie auch ſonſt üblich, durch eine Säulenſtellung getrennt, ſeitlich der Hof, den die Wirthſchaftsgebäude umgeben. Ueber der Halle, durch oft ſchmale Treppen zugänglich, befindet ſich der Feſtſaal des Hauſes, der meiſt gleich jener galerienartig tief das ganze Haus durchſchneidet, und nach beiden Seiten durch die Pergola dem Lichte ſich möglichſt öffnet. Anſtoßend an beide Längsmauern befinden ſich die Empfangsräume, im Anſchluß über den Seitenflügeln die Wohnzimmer. Der Charakter des Hauſes iſt der einer ernſten Feierlichkeit. Die großen Haupträume, namentlich die Säle, die ſich auch in den Obergeſchoſſen wiederholen und glänzend mit Malereien geſchmückt ſind, ſind auch die am meiſten betretenen. Hier, in dieſen faſt monumental weiten Gelaſſen vereinigt ſich das geſchäftliche wie das Familienleben der Venetianer, hier entfaltet ſich die Pracht des geſelligen Lebens, die fürſtliche Größe unbegränzten Reichthums. Im Palazzo Piſani wiederholt ſich dieſelbe Hauseintheilung ſogar zweimal. Der kleine Hof mit ſeinen Ruſtikathüren und Balkonen an beiden Langſeiten, ſeinen zahlreichen, dem aus der Halle Vortretenden entgegenſchauenden Büſten iſt der ältere und dürfte dem Scamozzi angehören. Die ſich anſchließenden Bauten dagegen ſind jüngeren Urſprunges.

Die Façade dagegen iſt ein tolles Werk eigenwilliger Launen, in den Hauptgeſchoſſen gegliedert durch überſchlanke, gekuppelte Fenſter, ohne wirkſame Vertikaltheilung, voll verſchiedenförmiger Lichtöffnungen, ohne feſtes ſtruktives Gerippe, ein merkwürdiges Muſter venetianiſcher Dekorativarchitektur. Am benachbarten Palazzo Morosini ordnete der Architekt über einem ruſticirten, als Sockel behandelten Parterre im Hauptgeſchoß eine zierliche, aber ausdrucksloſe Pergola an, was ihn jedoch nicht abhielt, über derſelben einen ſchweren Pfeiler, zu Seiten desſelben aber gekuppelte Fenſter anzulegen. Faſt alle Profile ſind unter einander gleichwerthig, und mithin von matter Wirkung.

In ähnlichen Grundformen bewegen ſich auch die nachweisbar Scamozzi angehörigen Wohnhäuſer Venedig's. Der Senator Pietro Duodo, welcher als Geſandter der Republik den Scamozzi zur Reiſe nach dem Norden mitgenommen hatte, ließ ſich von ihm nach ſeiner Rückkehr ein ſolches, den Palazzo Duodo bei S. Marco Zobenigo, errichten, von dem ich leider nicht weiß, ob er noch ſteht. Den Palazzo Barbarigo bei S. Trovaſa, jetzt Palazzo Nani, ein älteres Werk des 14. Jahrhunderts, baute der Meiſter um und errichtete den benachbarten Palazzo Contarini degli Scrigni oder Corfù (1609), eine gut vertheilte Façade mit zwei Geſchoſſen, die an den Zwiſchenpfeilern von gekuppelten, ſonſt von einfachen Pilaſtern und

von Rundbogenfenſtern gegliedert werden und über einem Parterre ſich erheben, deſſen ruſticirte Wandflächen als breite Pfeiler behandelt ſind. Die Anlage iſt formenſtrenger in den Verhältniſſen als ſonſt in Venedig üblich, ein geſunder, doch nicht eben anmuthender Entwurf. Weiter wird dem Scamozzi zugeſchrieben: der Palazzo Corner in Murano, ein im Geiſte Palladio's, mit korinthiſcher, durch zwei Geſchoſſe reichender Vorhalle geſchmückter, kleinerer Bau; der Flügelbau am Palazzo Vendramin Calergi und einzelne weitere Paläſte, die theils zu wenig bedeutend, theils mir nicht hinreichend bekannt ſind, um ihnen eingehendere Beſprechungen zu widmen.

Welches die Ideale eines Venetianiſchen Palaſtes für Scamozzi waren, hat er in ſeinem Plan zum Palazzo Cornaro à S. Maurizio, genannt Corner della Cà grande, jetzt Prefettura (Fig. 122), der Nachwelt durch den Stich überliefert, ein Werk, welches leider nicht ganz zur Ausführung kam. Die Geſchichte des Baues iſt nicht ganz klar. Angeblich errichtete den Palaſt bereits 1532 *Jacopo Sansovino*. Aber da Scamozzi erzählt, er habe das Werk für den Kardinal Federigo Cornaro begonnen, dasſelbe ſei aber nach deſſen Tod (1590) liegen geblieben, da ferner Scamozzi's in ſeinem Werke wiedergegebener Plan auf den Bauplatz nicht genau paßt, ſo ergiebt ſich hier ein ſchwer löslicher Widerſtreit der Nachrichten. Den Ueberlieferungen nach galt der heutige Bau als ein Entwurf des jüngeren Meiſters und, wie mir ſcheint, nicht ohne Recht. Die etwas nüchterne Bildung der Parterreruſtika, namentlich aber die Behandlung der Frieſe der beiden Obergeſchoſſe, die Nachempfindung, ja Ueberbietung der doch erſt von 1536 datirenden Bibliothek, deren Fenſtermotiv durch Einfügung gekuppelter Säulen bereichert wird, weiſen unbedingt auf eine Entſtehung nach derſelben hin, wenngleich die Ausbildung der Parterrefenſter an geſtaltungsreichere Zeiten erinnert. Vergleicht man weiter die ovalen Oberlichter des Palazzo Cornaro mit denjenigen der alten Prokuratien, ferner die üppig wuchtige, faſt prahleriſch vornehme Haltung der Façade mit den ungleich beſcheideneren Palaſtbauten Sanſovino's, ſo wird man zu der Anſicht gelangen, daß der Palazzo Cornaro, wenigſtens in ſeinen Obergeſchoſſen, gewiß erſt um 1600 entſtanden ſein kann.

Der ältere durch den Stich wiedergegebene Entwurf Scamozzi's weicht weſentlich von der Ausführung ab. In demſelben ſind alle drei Geſchoſſe mit einfachen Pilaſtern ziemlich nüchtern gegliedert. Die Façade iſt breiter als die heutige. Im Grundriß zeigt ſich eine ähnliche Anordnung wie an Serlio's Palazzo Grimani, einen Hof mit vier, hier in den Achſen angelegten Loggien, von deren vorderen ſich die große Halle bis zu dem Veſtibül hinter den drei Portalen der Kanalſeite erſtreckt.

Die Treppen zu beiden Seiten der Loggia ſind zweiarmig, von ſtattlichen Verhältniſſen, ebenſo die Nebenſäle der Langfronten. Die jetzt ausgeführte Hofanlage iſt kleiner, als die geplante, doch im Weſentlichen jener entſprechend, im Erdgeſchoß von wohlgebildeter toskaniſcher Ruſtikaordnung, in den oberen Etagen von nur ſkizzenhaft angedeuteten, weiteren Pilaſterſtellungen umgeben. Mit Ruſtika ſind auch die Thüren des Veſtibüls (Fig. 120), wie das Gebälk und die Giebel der Vorhalle ausgeſtattet.

Viel Aehnlichkeit mit dem geſchilderten Façaden-Entwurfe hat derjenige des ſchon mehrfach erwähnten Palazzo Nonfinito (1602) zu Florenz. Nach Scamozzi's Plan ſcheint nur das Hauptgeſchoß, und zwar ziemlich treu, gebildet zu ſein, eine joniſche Pilaſterſtellung, zwiſchen welcher Fenſter mit abermals joniſcher Ordnung und ein Mezzanin eingeſtellt ſind (Fig. 95). Das Erdgeſchoß gehört, wie wir ſahen, dem *Buontalenti* an, ein von Scamozzi beabſichtigtes drittes Geſchoß kam nicht zur Ausführung. Die Grundanlage des Hofes iſt gleichfalls von Scamozzi geplant, der im Erdgeſchoß hohe joniſche Säulen mit geradem Gebälk anzulegen wünſchte (Fig. 107).

In den Paläſten, welche Scamozzi zu Vicenza errichtete, zeigt er ſich gänzlich durch Palladio beeinflußt. Der Palazzo Gio. Franc. Triſſino, jetzt Branzo-Lofchi (1577), am Dom gelegen, umgebaut im 17. Jahrhundert, erhielt zwar außen keine Ordnung, jedoch am Grundriß jenen langen Mittelſaal, der deutlich auf venetianiſche Vorbilder weiſt; der Palazzo Galeazzo Triſſino, jetzt Porto (1588 begonnen, erſt 1662 vollendet und mehrfach umgebaut), am Corſo, dagegen verſchmilzt ſchon die örtlichen Eigenſchaften mit denjenigen der benachbarten Lagunenſtadt. Der Grundriß entſpricht in dem von Loggien umgebenen Hof dem Palazzo Cornaro. Das anſtoßende Veſtibül konnte bei dem minder tiefen, breiteren Grundſtücke der Landſtadt quadratiſch angelegt werden. Dieſer in Scamozzi's Zeichnung[1]) nicht ganz richtig wiedergegebene Hof mit ſeinen ſtattlichen, gerades Gebälk tragenden, toskaniſchen Säulen, ſeinen reichen Durchblicken, ſchlichtem Obergeſchoß mit edel gebildeten Fenſtern, ſeinem Balkonumgang mit ſchmiedeeiſernem Gitterwerk, ſeiner wohlthuend abgeſchloſſenen Form iſt ein Werk, das den Palladianiſchen unmittelbar an wohlthuender Wirkung anzureihen iſt. Die zierliche Dekoration der Treppe, die prächtige, ſtukkirte und gemalte flache Decke des Hauptſaales über dem Veſtibül, der die Fresken umrahmende Stukkfries unter derſelben geben einen guten Begriff von Scamozzi's dekorativem Können. Die Façade wurde 1662 nach des Meiſters Entwurf vollendet: im Erdgeſchoß ein Portikus aus

[1]) dell' architt. I. Th. III. C. Bl. 260.

joniſchen, unkannelirten Säulen, der ſeitlich je mit einem Portale abſchließt, dahinter eine einfach gequaderte Wand, im Obergeſchoß Kompoſitapilaſter mit leicht verkröpftem Geſims, zwiſchen dieſen ſtreng geformte Fenſter mit Mezzanin darüber und in der Mitte eines jener Pergolamotive Venedigs: ein mittleres, hohes Rundbogenfenſter und je zwei Fenſter ſeitlich über und unter dem verlängerten Kämpfergeſims. Unbedeutender iſt der Palazzi Godi, jetzt Nievo (1569), mit unverſtändig hohem, trockenem Ruſtikaparterre, darüber einer joniſchen Halbſäulenordnung in dem 7 Achſen breiten Mittelriſalit, an den Ecken je 5 Achſen breite Seitenriſalite. Auch der Hof iſt minder gelungen.

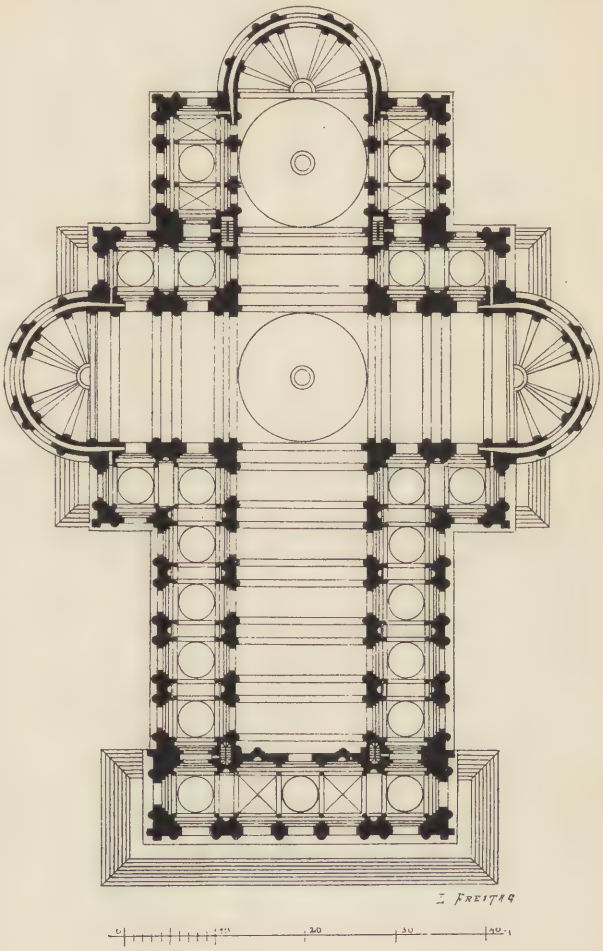


Fig. 123. Grundriss Scamozzi's für den Dom zu Salzburg.

Was ſonſt an Bauten in Vicenza vermuthungsweiſe dem Scamozzi zugeſchrieben wird, dürfte ihm nur zum kleineren Theile wirklich zugehören. Der Palazzo Valmarano, jetzt Salvi (1593), am Ende des Corſo, mit ſeinem beachtenswerthen Grundriſſe ſcheint doch in der Façade zu trocken für unſeren Meiſter. Namentlich die Seitenflügel mit ihren breiten Mittelpfeilern, ihren langweiligen Füllungen darf man dem Architekten der Procuratien nicht zumuthen; der Palazzo Coldogno, jetzt Tecchio (1575) dagegen iſt voll feiner Eigenart, obgleich er im 17. Jahrhundert vielfach umgebaut wurde: die Façade ſchlicht, durchweg gequadert, ein Erdgeſchoß mit in leichtem Stichbogen [2]) gewölbten

[2]) Dieſe treten hier meines Wiſſens das erſte Mal in der italieniſchen Kunſt auf.

Fenſtern, darüber Reliefs. Das Hauptgeſchoß hat einfache Verdachungsfenſter, im Mittelriſalit Kompoſitapilaſter, darüber ein Liſenenhalbgeſchoß, welches Statuen bekrönen; das Rundbogenportal, die Thüren des Veſtibüls ſind wie am Palazzo Cornaro in Ruſtika, die Hoffaçade iſt von venetianiſchem Charakter. Sehenswerth iſt das jetzt als Laden benutzte Veſtibül mit zwei Reihen toskaniſcher gekuppelter Säulen. Im Innern befindet ſich ein mächtiger Saal, von deſſen Dekoration aber nur die Thüren und Niſchen dem erſten Bau angehören. Ein im Detail zierliches, aber in der Maſſenvertheilung wenig geglücktes kleines Werk, nur drei Achſen breit, wohl ſicher von Scamozzi's Hand, iſt ferner die Caſa Ciſotti (1595); ſchließlich gemahnt der Palazzo Muzan (Corſo No. 2170) an ihn, ein Bau von hübſchem Façadenentwurf, mit derber Ruſtikaarkade, kräftigem Mittelmotiv und guter Vertheilung der Maſſen.

Auch in Bergamo ſuchte man Scamozzi's Kunſt. Leider kenne ich die Stadt nicht aus eigner Anſchauung, weiß auch nicht zu ſagen, welchen Einfluß der Meiſter am Bau des Domes (1614) nahm, und in welchem Zuſtand ſich der von ihm entworfene Palazzo pubblico, jetzt wohl Iſtituto tecnico (?), zu dem er den Entwurf zeichnete (1611), und der Palazzo Fino befinden, deſſen Plan [1]) er im Stich wiedergiebt: ein mächtiger Bau, im Erdgeſchoß ruſticirt, mit zwei großen Rundbogenportalen in toskaniſcher Ordnung, joniſchen Halbſäulen im Oberbau mit ſcheitelrechten Fenſtern bis auf die großen Bogenfenſter der Achſen. Der Grundriß iſt um zwei Höfe angeordnet, die ein gewaltiger Feſtſaal trennt. Jeder derſelben hat an einer Seite eine breite Säulenhalle.

Bemerkenswerth iſt, daß es der empiriſch geſtimmte Scamozzi war, der die beſondere Schönheit der einſt in Genua heimiſchen Bauweiſe in wechſelnden ſchwarzen und weißen Marmorſchichten allein nachempfand, und hier in der Nachbarſchaft des Domes wieder verwendete, denn dort ſchuf er den Entwurf zum Palazzo Ravaſchieri, jetzt Negroni, von dem aber der ſpäter den Bau vollendende unbekannte Architekt, ein tüchtiger Meiſter aus der Sphäre des *BartolomeoBianco* oder dieſer ſelbſt, nur wenige Motive des Erdgeſchoſſes entlehnte. Die geplante ächt venetianiſch leichte und ſchlecht vertheilte formenreiche Façade würde unter den ruhiggroßen Bauten Genua's eine wenig glückliche Figur geſpielt haben. Im Grundriß iſt nur die große Doppeltreppe beachtenswerth.

Im Villenbau vermochte ſich Scamozzi von Palladio am wenigſten frei zu machen. Seine Villen Piſani zu Lonigo bei Verona (1576), Molini (1587) und Badoeri (1588, bei Padua) zu Strà

[1]) A. a. O. I. Th. 3. B. Bl. 263.

an der Brenta (1608), Bardinelli zu Monfumo bei Aſolo (1594) ſind ſämtlich Umbildungen der Rotonda, meiſt von zweifelhaftem Werth. Ausgedehnter ſind die Villen Cornaro bei Caſtelfranco und Verlato zu Villaverla bei Vicenza (1574); letztere ein ſchon palaſtartiger, dem Palazzo Tecchio verwandter Bau, der von jenem Syſtem abweicht, indem die mittlere Loggia mehr und mehr zurücktritt, bald ſich auf das Obergeſchoß als Halbſäulenſtellung beſchränkt, oder wie an der Villa Treviſano bei St. Donà (1609), an der Piave, durch eine doppelte in die Front eingelegte Säulenhalle erſetzt wird; hinter dieſer iſt dann der beliebte Centralraum, oder wie an der trefflich komponirten Villa Cornaro bei Caſtelfranco (1588), im Erdgeſchoß, ein von gekuppelten Säulen in drei Schiffe getheiltes Veſtibül angeordnet, darüber aber eine joniſche Pilaſterarchitektur, die ſich über den ganzen Bau gleichmäßig erſtreckt.

Minder umfangreich war Scamozzi's Thätigkeit im Kirchenbau. S. Nicolo dei Tolentini zu Venedig (1591 oder 1595—1602) dürfte ganz ſein Werk ſein. Zwar heißt es, *Palladio* habe den Plan gemacht, aber dieſe Angabe iſt bei den venetianiſchen Kirchen jener Zeit ſo allgemein üblich, daß ſie wenig Glauben verdient. Der Grundriß iſt eine ziemlich getreue, wenig hervorragende Studie nach dem Geſù zu Rom, ein lateiniſches Kreuz mit je drei ſehr wenig tiefen Kapellen zu Seiten des um ſo breiteren Langhauſes. Die Innenarchitektur iſt matt, die äußere jüngeren Datums. Die Kuppel über der Vierung gelangte nicht zur Ausführung.

Das Kirchenideal Scamozzi's finden wir am beſten in ſeinem Entwurf zum Dom zu Salzburg vergegenwärtigt (Fig. 123).[1]) Im Jahre 1598 war der alte, romaniſche Dom abgebrannt. Er war ein lateiniſches Kreuz mit runden Apſiden an den drei kürzeren Schenkeln und dreivielleicht fünfſchiffigem Langhaus geweſen, an deſſen Façade zwei Thürme ſtanden. Die alte Geſtaltung beeinflußte auch Scamozzi, deſſen Plan 1606 fertig geſtellt wurde. Der Dom ſollte 139 Meter lang, das Schiff 49 Meter, die Querſchiffe aber 98 Meter breit werden, mithin Dimenſionen erhalten, die jene des Mailänder Domes übertroffen hätten.

Der Entwurf iſt einer der kunſtvollſten und edelſten, welche die italieniſche Architektur geſchaffen hat. Der Grundgedanke gleichfalls ein lateiniſches Kreuz von mächtiger Ausdehnung mit drei im Halbkreis geſchloſſenen Armen. An der Façade befindet ſich eine breite,

---

[1]) Vergl. A. Ritter von Schallhammer, Beſchreibung der erzbiſch. Domkirche zu Salzburg 1859, Adolf Steinhauſer. Ueber Kirchen und Kirchenbau in Salzburg. Salzburg 1884. Nachweiſe und dankenswerthe Unterſtützung fand ich durch Herrn Archit. Dir. Lueff und Herrn Prof. Vitus Berger, beide an der Staatsgewerbeſchule zu Salzburg.

dreitheilige Vorhalle zwiſchen zwei Thürmen. Freitreppen führen zu derſelben. Neben dem Hauptſchiff, welches durch Halbſäulenpaare an jedem Pfeiler gegliedert iſt, ſind Seitenſchiffe von reicher Durchbildung angeordnet. Zu Seiten der Apſiden der Querſchiffe öffnen ſich je zwei Thore, die gleich den Haupteingängen über hohe Freitreppen zugänglich, in die Nebenſchiffe münden. Ueber der Vierung baut ſich eine Kuppel auf, eine zweite über dem Altarraum, zu deſſen Seite die Arkadenentwicklung gegen das Nebenſchiff eine noch reichere wird. Die Apſiden ſind je mit einem Umgang umgeben, der ihrer Wirkung erhöhtes Leben geben ſoll. Ueberall eine Klarheit, eine Feinheit in der Anordnung, eine königliche Größe, vollendete Meiſterſchaft. Leider iſt uns der Aufriß nicht erhalten.[2]) Eine Ergänzung nach eigenem Ermeſſen aber ſcheint gewagt. Wir müſſen uns daher mit der Freude an dem wohldurchdachten, frei und edel durchgebildeten Grundriß begnügen, welcher beweist, daß in den Tagen der Fertigſtellung des Langhauſes von St. Peter auch in Oberitalien noch für die Durchbildung des lateiniſchen Kreuzes in höchſtem Grade Sinn und Kraft vorhanden war, und ferner darthut, wie Scamozzi, angeregt durch die romaniſche Architektur des Nordens, offenen Sinn für jedwede künſtleriſche Geſtaltung und den Trieb beſaß, den Kreis des architektoniſchen Schaffens durch Einführung brauchbarer Gedanken zu erweitern.

Der Bau kam leider nicht zur Ausführung. Denn der 1614—1634 errichtete Dom, ein Werk des *Santino Solari* (geb. zu Verna in Vall' Intelvi am Luganer See 1576, † zu Salzburg 1646) ſcheint mir im Weſentlichen nichts anderes als ein Wiederaufbau der romaniſchen Bauruine. Denn ſo ſchwere Pfeiler, ſo gedrungene Formen dürfte ein Meiſter des 17. Jahrhunderts ſchwerlich aus eigenem Antriebe geſchaffen haben. Trotzdem hat der Bau eine Fülle von Schönheit überkommen. An Raumwirkung ſteht er keiner Kirche Deutſchlands nach. Wir werden ihn im Zuſammenhang mit der Entwicklung der Architektur in den Alpenländern als eines der bedeutendſten Momente derſelben näher zu betrachten haben.

---

[2]) Nach Schellhammer haben ſich die Zeichnungen 1859 im Beſitz des Herrn Lorenzo Urbani, Lehrer der Oberrealſchule zu Venedig, befunden. Wo ſind ſie jetzt?

VII. KAPITEL.

Baldassare Longhena und seine Schule.

In Venedig ſchloß ſich an Scamozzi eine unmittelbare Schule ſo wenig wie an Palladio an. Ja, es ſcheint nach des letzteren Tod geradezu ein Stillſtand im architektoniſchen Leben der Lagunenſtadt, ein Mangel an für große Aufgaben hinreichenden Kräften gefolgt zu ſein. Sonſt verſteht man ſchwer, wie es gekommen wäre, daß *Baldassare Longhena* (geb. zu Venedig um 1604, † daſelbſt 1682), den man kaum einen Schüler Scamozzi's nennen kann, da er erſt gegen 12 Jahre alt war, als jener ſtarb, ſchon 1631, als ſehr junger Mann, den Auftrag zum Bau der glänzendſten Kirche Venedigs, St. Maria della Salute erhielt (Fig. 124). 1656 wurde dieſelbe der Geiſtlichkeit übergeben.

Der kunſtgeſchichtlich wichtige Grundriß derſelben iſt nicht zu verſtehen ohne die Vorgeſchichte der venetianiſchen Kirchen ſeit *Palladio's* Auftreten.

Zwar im Grundriß von S. Giorgio Maggiore (begonnen 1560) hatte der große Vicentiner nicht weſentlich neue Gedanken niedergelegt: es iſt das lateiniſche Kreuz mit kräftig entwickelten Armen. Die Querſchiffe ſind im Halbkreis geſchloſſen, das Hauptſchiff durch eine lettnerartige Säulenſtellung mit geradem Gebälk abgeſchloſſen, ſo daß der Blick in die dahinter liegende Sakriſtei offen bleibt; die Seitenſchiffe des Langhauſes bilden je drei Kreuzgewölbe, denen ſich ein viertes, jenſeits des Querſchiffes, anreiht. Neu dagegen iſt die Aufrißgeſtaltung. Nicht die Anordnung großer korinthiſcher Halbſäulen auf hohen Poſtamenten an Stelle der ſonſt von der Spätrenaiſſance verwendeten Pilaſter,

nicht die ſonſtigen Einzelheiten des Baues ſind das Entſcheidende für ſeine Beurtheilung, ſondern die mit größter Konſequenz durchgeführte ſtreng klaſſiciſtiſche Haltung, die Vermeidung alles nur Schmückenden, die volle Hingabe an die großen Grundformen der antiken Baukunſt, wie man ſie aus den Aufmeſſungen kennen gelernt hatte. Aehnliches hatte Vignola beabſichtigt. Aber er wagte es nicht, die Bauglieder in dieſer Kraft und Einfacheit allein ſprechen zu laſſen und ſuchte mit der häufigen Wiederholung derſelben zu erreichen, was jener in ſchlichter Derbheit ausdrückte.

Die Façade wurde nach Palladio's Tode nach ſeinen Plänen, doch etwas verändert, und zwar angeblich durch Scamozzi vollendet. Schon an der Innenarchitektur der Weſtwand, an den mißbildeten Baſen, dem minder glücklichen Verhältniß der Säulen — große und kleine ſtehen auf einem Poſtament — erkennt man eine fremde Hand. Palladio durchbrach durch dieſelbe, nach Alberti's Vorbild, die an ſich wenig begründete, aus der Frührenaiſſance mit übernommene Regel der zweigeſchoſſigen Anlagen und ſuchte den antiken Tempelbau dadurch auf die chriſtliche Kirche zu übertragen, daß er die Einheit des Langhauſes durch eine durchgehende Ordnung bekräftigte.

An dem zweiten großen Kirchenbau Palladio's Il Redentore (1577—1592) wurde die Façade nach gleichem Grundſatz, doch unmittelbar nach ſeinem Tode und mithin ſicher nach ſeinem Plan errichtet. Aber die Theilung des Langhauſes in Schiff und Kapellen verboten auch hier die klaſſiſche Geſtaltung der Front etwa als Säulenhalle. Namentlich die Kapellen ſcheinen Palladio infolge ihrer Höhe bei der Façadenkompoſition Sorge gemacht zu haben. Er half ſich damit, daß er vor ſie willkürlicher Weiſe einen Halbgiebel ſetzte, und auf dieſe Flügel dieſelbe Ordnung, welche das Portal umkleidet, anwandte. Ja, um gute Verhältniſſe für die über dieſe hoch emporragende mittlere Hauptordnung zu erlangen, blieb er mit dem Kranzgeſims und auch mit dem Giebel unter der Firſthöhe des Langhauſes zurück, machte er die Façade niedriger als den Bau ſelbſt. Die folgende, ruhmredige Zeit konnte mit dieſer allzu beſcheidenen Löſung ſich freilich nicht zufrieden erklären.

Und doch wurde wiederholt verſucht, ſie weiter zu bilden, ja, die einmal gewonnenen, durch ihre Einfachheit großen Verhältniſſe wirkten dauernd auf den Kirchenbau Venedigs ein. Bei der Façade von S. Pietro di Caſtello (1594—1596), welche *Francesco Smeraldi* nach Palladio's Plan ausführte, treten die eigenthümlichen Bedenklichkeiten betreffs der wirklichen und erreichten Höhe in faſt gleich ſtörender Weiſe nochmals auf, und erſt bei jener von S. Francesco della Vigna, die 1634 vollendet wurde, iſt dem Mißſtand dadurch abgeholfen, daß Haupt- und Nebenordnung auf ein hohes Poſtament geſtellt ſind.

Fig. 124. St. Maria della Salute zu Venedig.

Noch viel merkwürdiger iſt die Grundrißgeſtaltung des Redentore, die ſich hier zuerſt von der herkömmlichen Form ganz loslöſt und zur freien künſtleriſchen That wird. Die Kirche theilt ſich in drei ſtreng geſonderte Abſchnitte. Zunächſt liegt vorn der Saal für die Gemeinde, mit ganz in ſich abgeſchloſſenen Verhältniſſen. Er iſt doppelt ſo lang wie breit, an allen vier Seiten mit Halbſäulen zwiſchen den wenig tiefen Kapellen dekorirt, und nur durch eine größere Bogenöffnung von dem an die Schmalſeite anſtoßenden Kuppelraum getrennt. Dieſer bildet eine kleine Centralkirche für ſich, mit mittlerem Quadrat, nach drei Seiten halbkreisförmigen Apſiden. Jene in der Achſe iſt an Stelle der Mauer durch eine Säulenreihe begrenzt, die den Durchblick nach dem dritten Raum, der Sakriſtei, öffnet.

So faßt Palladio in ſeiner tiefen Begeiſterung für wohlabgewogene, in ſich geſchloſſene Raumſchönheit das Ganze in getrennten Theilen auf und bildet dieſe für ſich. Die einzelnen Gelaſſe könnten, durch Vorhänge von einander getrennt, künſtleriſch für ſich beſtehen.

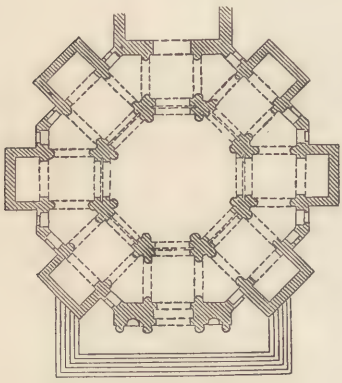


Fig. 125. St. Maria della Salute. Grundriss des Kuppelbaues.

Dieſe Ideen faßte Longhena in ſeiner Weiſe auf, um ſie in dem auf maleriſche Wirkung gerichteten Sinne der Zeit zu verwenden. Der Grundriß von St. Maria della Salute giebt hierfür den überzeugendſten Beweis. Der Langhausſaal von St. Maria Maggiore wird bei ihm zum achtſeitigen Centralraum (Fig. 125), in deſſen Ecken mächtige Kompoſitasäulen auf hohen Poſtamenten ſtehen. Ueber dieſen iſt das Gebälk verkröpft und je eine Statue aufgeſtellt. Ein außen wie innen mit Pilaſtern gegliederter Tambour ſpendet aus 16 Rundbogenfenſtern reichliches Licht, über ihm wölbt ſich die ſchlichte, innen achtſeitige und maſſive, außen runde und in Holz hergeſtellte Kuppel bis zu der zierlichen Laterne. Um den Kuppelbau legt ſich ein Gang, an deſſen Außenſeite ſeitlich je drei rechtwinkliche Kapellen angefügt ſind, die als giebelbekrönte Vorbauten in der Außenanſicht erſcheinen. An der ſiebenten Seite legt ſich als Eingang ein Triumphbogen vor die Kirchenachſe, ein mächtiges von den inneren entſprechenden, gekuppelten Säulen umgebenes Rundbogenportal mit Giebel darüber; zwiſchen den Säulenpaaren befinden ſich Niſchen. Den Druck der Kuppelgurte übertragen konſolenartige Anläufe mit mächtigen, ſtatuengeſchmückten Voluten vom Tambour auf die äußern Umfaſſungswände. Die Kapellen dienen hiebei als wirkungs-

volle Widerlager. Der ganze Bautheil verräth eine geradezu erſtaunliche Sicherheit im Entwurf, verknüpft mit einem an Palladio's Kunſt geſtählten Ernſt, einen Eifer, den tektoniſchen Forderungen nicht nur ſtatiſch, ſondern auch künſtleriſch gerecht zu werden, der Longhena zur höchſten Ehre gereicht. Die achte Seite des bisher geſchilderten Raumes öffnet ſich gegen einen zweiten, kleineren, quadratiſchen Gebäudetheil von ſaalartiger Geſtaltung, deſſen Kreuzgewölbe wieder, wie auch die Kämpfer der Trennungsbogen, von korinthiſchen Pilaſtern getragen werden. Seitlich an dieſen Raum legen ſich die vom Redentore entlehnten Apſiden, in der Achſe aber, durch auf je zwei Säulen ruhenden Bogen getrennt, der dritte, hier rechtwinklige Raum, in welchem nun endlich der Altar ſteht. Ueber letzterem erhebt ſich die Empore der Sänger in ſtreng edler Arkadenarchitektur. Das Detail iſt durchweg palladianiſch, groß und einfach, die Formgebung für die Zeit eine merkwürdig reine; die Grundrißgeſtaltung eine völlig neue. Sie entſtand aus dem Wunſche, die Theile thunlichſt in ſich auszugeſtalten und führte zu einer völligen Trennung derſelben. Die Geſamtwirkung des Innern leidet entſchieden hierdurch. Wie reich auch die Durchblicke, wie vornehm die Wirkung des durch das Orcheſter vom Zuſchauerſaale getrennten Altares iſt — man verzeihe die nicht unabſichtlich dem Theaterbau entlehnten Bezeichnungen — ſo entſchädigen dieſe Vortheile doch nicht für die mangelnde Einheit, ja, man möchte faſt den Bau umdrehen, den Eintritt von der Altarſeite nehmen und ſo den Genuß ſich ſteigernder Raumentwickelung eintauſchen. In der Außenarchitektur iſt die neue Aufgabe nur nach der maleriſchen Seite hin gelöſt. Der vordere Kuppelbau iſt durchaus eigenartig empfunden, meiſterhaft der Stadtlage angepaßt. Das Hinzufügen einer zweiten kleineren Kuppel und außerdem noch zweier Thürme geſchah nicht nur, um den kirchlich wichtigſten Raum äußerlich zum Ausdruck zu bringen, ſondern weſentlich aus dekorativen Zwecken. Man überſieht von außen, wie dicht beide Rundbauten aneinander ſtehen. Die Kirche erſcheint geſtreckter als ſie iſt, und dadurch bedeutender. Ihre phantaſtiſche, an Konſtantinopel erinnernde Silhouette aber, namentlich im ſilbernen Dämmerlicht venetianiſcher Abende geſehen, erſcheint uns jetzt neben S. Giorgio maggiore unentbehrlich für den maleriſchen Charakter der unvergleichlichen Stadt.

Während an St. Maria della Salute der Einfluß Palladio's zum Heile Longhena's mächtig und erfriſchend zu Tage tritt, verſchwindet dieſer in den ſpäteren Kirchenbauten des Meiſters mehr und mehr. Die Façade von St. Giuſtina (1640) iſt hierfür ſchon ein Beweis. Zwar herrſcht ein großes Syſtem, vier korinthiſche Halbſäulen auf hohen

Poſtamenten, darüber ein glattes Gebälk und endlich ein hoher, dekorativer Giebel. In den Interkolumnen ſteht eine kleine, abermals mit unverkröpftem Gebälk abſchließende Ordnung. Ueber derſelben ſind Grabmale der Stifter in Geſtalt von barocken, von Büſten überragten Sarkophagen angebracht. Dieſer Gedanke iſt neu, aber nicht gut. Er bewirkte, daß die Façade eigentlich ſelbſt zum Denkmal herabſank. Die am Bau von Monumenten und Altären verwilderte Innenarchitektur gelangt hierdurch an das freie Tageslicht und zu noch anſpruchsvolleren Größenverhältniſſen. Allen jenen venetianiſchen Dekorationskünſten der Bildhauerarchitekten wurde nun nach und nach freie Verfügung über den Frontbau gegeben, der Grundgedanke desſelben dadurch mehr und mehr verwiſcht.

Longhena ſelbſt ſorgte mit der ihm eigenen Gedankenfülle dafür, daß die letzte Scheu verſchwand, jeder dekorativen Abſicht unbedenklich Ausdruck zu geben. An ſeiner Façade zum Ospidaletto (1674) verließ er die palladianiſchen Motive und wandte ſich wieder der zweigeſchoſſigen Architektur zu, die zwar auch der Meiſter nicht ſo verſchmäht hatte, wie meiſt angenommen wird; denn das Muſeum zu Vicenza beſitzt einen trefflichen Entwurf dieſer Art zur St. Maria della Misericordia, einer Façade, die aus je drei Rundbogenöffnungen in zwei Stockwerken zwiſchen gekuppelten Säulen beſteht, die Sakriſtei von S. Petronio in Bologna einen Façadenentwurf für dieſe Kirche von ähnlicher Anordnung. An Reliefs, Niſchen, Zwickelfiguren, ja, wie am Palazzo Bevilacqua zu Verona, an gewundenen Säulen, iſt auch an dieſen Werken *Palladio's* ein verſchwenderiſcher Reichthum aufgewendet.

Das Ospidaletto aber übertrifft Alles dies an Formenüberfülle. Das Untergeſchoß iſt durch vier derbe, hermenartige Pfeiler getheilt, deren breiteſte Stelle koloſſale Fratzen einnehmen; zwiſchen dieſen befinden ſich zwei Rundbogenfenſter und in der Mitte die entſprechende Thür in einer korinthiſchen, ſtark verkröpften Ordnung. Ueber dem Gurte ſtehen vier große, naturaliſtiſch bewegte Atlanten, die das Hauptgeſims, und im Mittel zwei kleine, die einen eine Büſtenniſche umgebenden Rahmen tragen. In der hohen Attika ſind barocke Kartuſchen, darüber Statuen angebracht. Gerade für die enge Straße erſcheint dieſer Hexenſabbath bildhaueriſcher Details, die unbegründet ſchwere Ausladung der Geſimſe als beſonders unglücklich. Der Venetianiſche Barock tritt mit dieſem Bau in den Höhepunkt ſeiner Entwickelung. Es handelt ſich bei demſelben nicht mehr um große architektoniſche Gedanken, wie ſie in Rom ſtets maßgebend blieben, nicht um eindrucksvolle Wucht, ſondern um die Abſicht, durch unerhörten Reichthum in Erſtaunen zu ſetzen. Die Maſſe

des Ornamentalen und Figürlichen erdrückt das Baugerüſte, welches nur noch den Zweck zu haben ſcheint, all' jene Einzelheiten nothdürftig zuſammenzuhalten. Es treten Bauformen auf, wie jene Hermen, die verkröpften Füllungen, wie aus Teig geformte Kartuſchen, welche der Kleinkunſt, der um ſtruktive Fragen ſchon ganz unbeſorgten Möbeltiſchlerei entlehnt ſind. Der Wechſel des Materials, die von altersher in Venedig ſelbſt am Monumentalbau ſpukende Inkruſtation, das Hineinflechten ſelbſtändiger plaſtiſcher Denkmale, die mit dem Weſen der Kirche nur in einem geſchichtlichen, nicht künſtleriſch durchbildeten Zuſammenhang ſtehen, alle dieſe Ueberladungen beginnen nun ſich an jenen zahlreichen Geſchlechterkirchen breit zu machen, um deren Grundrißgeſtaltung ſich Niemand mehr ernſtlich zu kümmern ſchien. Denn hinter den prunkenden Façaden gähnt die Langeweile eines faſt würfelförmigen, flachgedeckten, ungegliederten Saales, der ſeinerſeits meiſt nicht mehr iſt, als eine Umrahmung der über alle Flächen ſich erſtreckenden Bilder und als deſſen einziges Verdienſt gelten kann, daß er die Werke der bis ins 18. Jahrhundert großen Malerſchule durch ſeine eigene Unbedeutendheit in der freien Entwickelung nicht ſtörte.

Auch in den Innendekorationen verließ Longhena die monumentale Vornehmheit von St. Maria della Salute bald. Die Ausſchmückung der kleinen, ſonſt unbedeutenden Kirche St. Tomà (1672) zeichnet ſich durch farbige Pracht und Aufwand aus, kann ſich aber keineswegs nach dieſer Richtung mit St. Maria aï Scalzi (1646 begonnen) meſſen, jenem höchſtbedeutenden Werke, in welchem auf lange Zeit die venetianiſche Dekorationskunſt Anregung und Vorbild fand. Der Grundriß desſelben (Fig. 126) iſt einfach palladianiſch empfunden, auch der Aufriß an ſich ſchlicht, ohne jede Ausſchreitung; ja, er würde nüchtern ſein, wenn er in ſchlechterem Stoffe ausgeführt wäre. Das Langhaus iſt ein für ſich geſchloſſener, von gekuppelten korinthiſchen Pilaſtern umgebener Saal mit einem Spiegelgewölbe, welches auf unverkröpftem Gebälk ruht. In den ſchmalen Interkolumnen befinden ſich Niſchen mit Statuen und Büſten, in den je drei Jochen der Längswand Kapellen, von denen die mittleren, als die größeren, dadurch, daß ihre Trennungsbogen gleich denjenigen zum Chor, auf dem Gurtgeſims aufſitzen, eine Art Querſchiff bilden. Seitliche Durchblicke bereichern die Wirkung derſelben. Im langgeſtreckten Chor ſteht der koſtbare Altar, denſelben in zwei Theile theilend, ſo daß man durch ſeine gewundenen Säulen den höchſt maleriſchen Durchblick in einen Sakriſteiraum genießt. Der Prunk iſt der denkbar höchſte, der dekorative Geſchmack von letzter Verfeinerung, wenn es gleich keine hohe Architektur iſt, die Longhena bietet. Aber dafür giebt er geſchickte Raumvertheilung und namentlich ein

klares, überall hin wirkendes, mehr heiter-prächtiges als kirchliches Licht. Die Pilaſter ſind in graugeflecktem, etwas aufdringlich gefärbtem Marmor hergeſtellt, mit vergoldeten Kapitälen und Baſen verſehen, die allerdings weſentlich ſpätere Decke bildet durch Malerei in Weiß und Gold eine Art von Stukkroſetten nach. Die Hauptſache aber iſt an derſelben *Tiepolo's* farbenglänzendes, meiſterhaft leichtes und ſchwungvolles Bild: „Engel tragen das Haus der Maria nach Loretto.“ Die venetianiſch ſilberklare Luft ſteht hier in wirkungsvollem Gegenſatz zu den dunklen Wolken, welche die über den Bildrahmen hinaus in den Raum hereinſtürzenden Teufel umgeben. Wie anmuthiger Form ſind die Gewölbecken, in welchen aus feingegliederten Architekturen heraus vornehme Zuſchauer in Feſttracht in den Saal ſchauen, wie heiter prächtig iſt die ganze Stimmung, ein Jubelgeſang in ſich vollendeter Dekorativkunſt. Die reich bewegten Altäre ſind Werke des Kloſterbruders *Giuseppe Pozzo*.

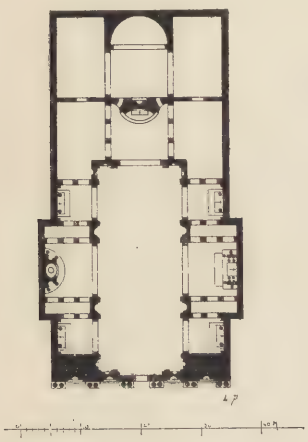


Fig. 126. St. Maria aï Scalzi zu Venedig. Grundriss.

In anderen dekorativen Prachtbauten, wie in der Capella Vendramin in S. Pietro di Caſtello zeigt ſich Longhena nicht beſonders glücklich. Die Glieder häufen ſich hier, die leblos gebildete Skulptur drängt ſich vor, die farbige Marmorpracht erdrückt die nicht kräftig genug gehaltene Architektur. Der Hauptaltar von S. Francesco della Vigna wird als etwas beſſer gerühmt, dagegen iſt das rieſige Grabmal des Dogen Peſaro (1669) in St. Marie dei Frari, welches *Melchior Barthel* (geb. zu Dresden, † daſelbſt 1674) ausführte, nicht nur um des barocken Gedankens, ſondern mehr noch um ſeiner mageren Architektur willen wenig genießbar, wenngleich in einzelnen Theilen, wie den beiden Geſimſen, der tüchtig geſchulte Baumeiſter ſich erkennen läßt.

Wie im Kirchenbau wurde Longhena auch in der Anlage von Paläſten tonangebend; hier findet ſeine üppige Einbildungskraft auf's Neue und mit mehr innerer Berechtigung Gelegenheit zu mächtiger Entfaltung.

In dem älteſten derſelben, Palazzo Battaglia, jetzt Belloni (1668), iſt er noch befangen in den Formen Vittoria's. Die beiden Hauptgeſchoſſe ſind durch rein dekorativ behandelte Pilaſter gegliedert, das untere mit Rahmenwerk geziert. Die Rundbogenfenſter des Obergeſchoſſes wurden leider ſpäter zugeſetzt, ſo daß die Wirkung ſtark beein-

trächtigt iſt. Ueber dem oberen, unverkröpften Geſims ſind abgebrochene Verdachungen in faſt komiſcher Unabhängigkeit von den Fenſtern dar-

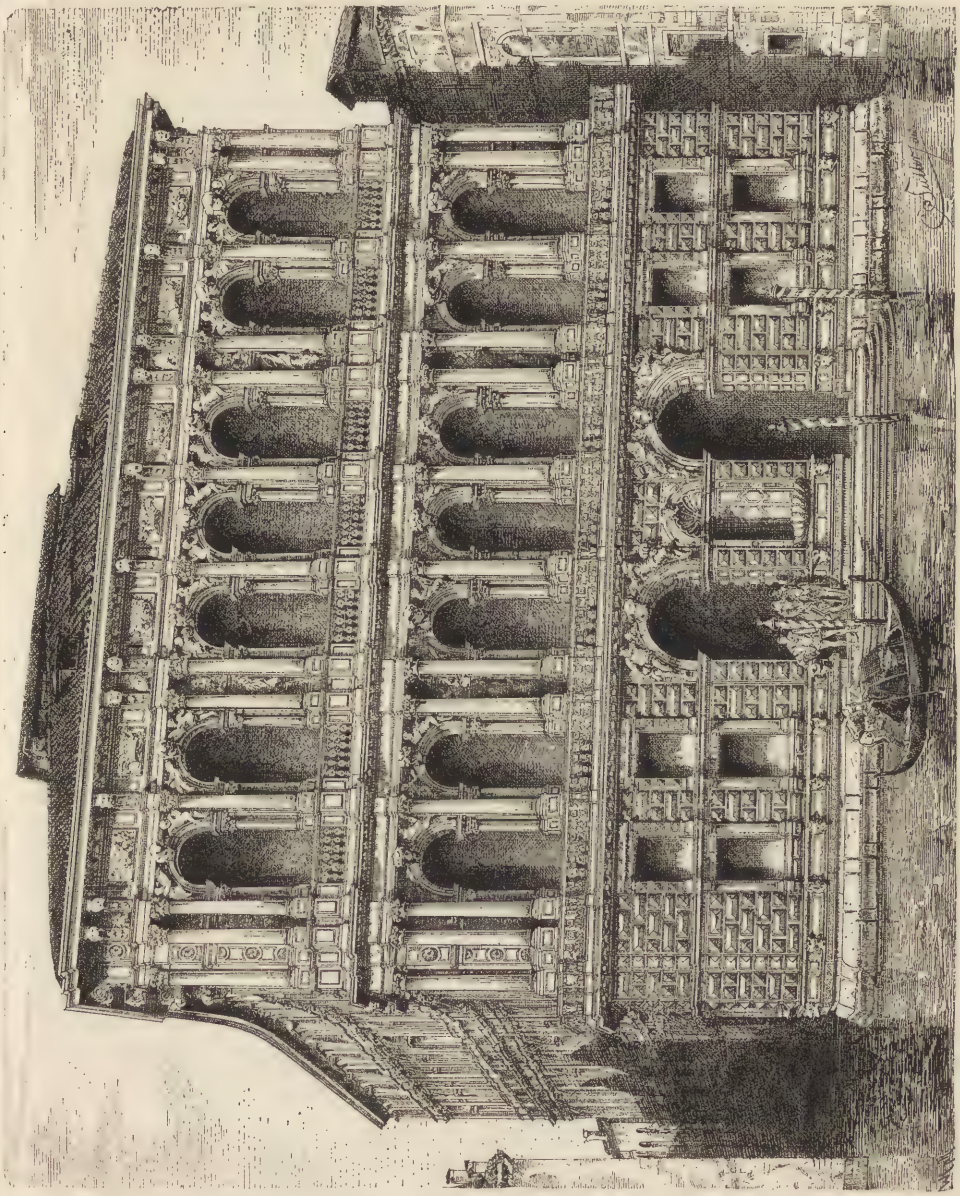


Fig. 127. Palazzo Pesaro zu Venedig.

unter angebracht, lediglich um das dritte Geſchoß etwas zu beleben. Das Detail iſt meiſt wenig glücklich, der Akanthus des Ornamentes mager behandelt, wie dem Seetang nachgebildet, in den Profilen aber

die alte Feinheit und Grazie. Im Innern befindet ſich eine ſehr ſtattliche Halle mit ruſticirten, gleichſam noch als Außenfaçade behandelten Thüren, dahinter ein einſt ſtattlicher, jetzt leider verbauter Hof. In dem ſchönen oberen Saale, der um 1800 neu hergeſtellt wurde, erkennt man noch die alte, großräumige Anlage. Der nur zum Theil fertig gewordene Palazzo Flangini, an welchem bei muſterhafter Profilirung, bei zartem Detail des Untergeſchoſſes die derb übertriebenen Ausladungen der Plaſtik auffallen, dürfte ein zweites Werk des Meiſters ſein. An Stelle der Pilaſter treten hier Halbſäulen. Das Hauptgeſims mit ovalen Fenſtern im Fries iſt kräftig ausgebildet, die Einheit des Entwurfes, mehr als ſonſt in Venedig üblich, gewahrt, wenngleich der alte noch aus gothiſcher Zeit ſtammende Gebrauch, die Eckfenſter ſo weit wie möglich hinaus, die Hauptpfeiler aber hinter dieſelben zu ſtellen, nicht verlaſſen und der Eindruck mangelnder Standfeſtigkeit ſomit nicht ganz beſeitigt wurde.

Viel beſcheidener, ja faſt dürftig iſt der Palazzo Giustinian-Lolin; nüchtern und kahl der Palazzo Zanne bei S. Agostino, etwas beſſer der langgeſtreckte Palazzo Lezze bei Misericordia. Am Palazzo Morosini bei S. Canciano beſchränkt ſich die Architektur faſt ganz auf zwei derb gequaderte Thore; ähnlich iſt die Anordnung am Seminario Patriarcale (1670), deſſen Eingänge von barocker korinthiſcher Ordnung eingefaßt ſind.

Bei allen dieſen Bauten zeigt ſich eben, daß die Kunſt des Entwurfs der ſchwächere Theil in Longhena's ſpäterer Entwicklung war, und daß er grobe Mißgriffe thun konnte, ſobald ihm die Mittel zu reicherer Entfaltung fehlten. Solche genoß er am Palazzo Marcello, jetzt Papadopoli bei St. Marina, im Entwurf eines ſeiner edleren Werke, und in dem tüchtigen, doch minder gelungenen Palazzo Vidimano bei S. Canciano. Den in Venedig doppelt theuren Prunk des Raumes entfaltete Longhena an der Treppe des Kloſters von S. Giorgio Maggiore[1]) (1644), die in zwei Armen zur Höhe des Hauptgeſchoſſes aufſteigend, von einem ſtattlichen Kuppelraum überdeckt, mit Statuenniſchen geſchmückt, die feſtlich heiterſte Stimmung und wenig vom Ernſte des Kloſterbaues verräth.

Die Höhe von Longhena's Können lernen wir im Palazzo Pesaro (1679) (Fig. 127) kennen: über einem ſehr ſchönen, mächtig profilirten Sockel erhebt ſich ein Erdgeſchoß mit ſchweren Spitzquadern. In dieſem ſind zwei große Rundbogenthore zu beiden Seiten einer Niſche angeordnet; ſeitlich je zwei Paare Fenſter übereinander, die unteren mit einer Umrahmung von toskaniſchen Halbſäulen, die oberen

[1]) C. J. Mylius, Treppen-Veſtibül- und Hofanlage aus Italien. Lpzg. 1867.

Fig. 128. St. Maria a Scalzi zu Venedig.

von joniſchen, gequaderten Pilaſtern. Ueberall herrſcht bei hoher Kunſt der Profilirung vollſaftige, überſprudelnde Kraft. Ein ſchönes Gurtgeſims mit einer durchgehenden Brüſtung in jenen gezierten Formen, welche

Fonſaga in Neapel pflegte, ſchließt dieſen Bautheil mit einer beherrſchenden Linie ab. Darüber iſt das Motiv der Bibliothek verwendet, jedoch ſind nur die die Rundbogenfenſter einfaſſenden joniſchen Pilaſter freiſtehend gebildet und die Säulen verkröpft. An den Ecken und zu Seiten der dreiachſigen Mittelpartie werden dieſelben ſogar verdoppelt. Dieſer Rhythmus der Glieder, der Reichthum der kräftig, an einzelnen Stellen ſogar grob gebildeten Plaſtik, die Feinheit der architektoniſchen Details wirken zuſammen zu einem alle die Schmuckbauten vieler Jahrhunderte, die ſich längs des Canale Grande erheben, weit überbietenden Ausdruck mächtigſter Prachtentfaltung. Das Obergeſchoß iſt eine Wiederholung des mittleren in korinthiſcher Ordnung, doch mit einem hohen Fries, welchen das wieder unverkröpfte Hauptgeſims tragende Konſolen theilten. Es wurde, wohl nach Longhena's Plan, erſt im 18. Jahrhundert etwa durch *Massari* hinzugefügt und ſchließt die Façade würdig ab, eine der monumentalſten in Venedig, welche beweiſt, daß der größte Reichthum an Verzierungen und die tiefen Schattenwirkungen doch durch glückliches Herausbilden weniger großer Hauptlinien zu ſtimmungsvollem Ganzen zuſammengehalten werden können.

Der Grundriß bringt nichts weſentlich Neues. Halle und Hof erhalten mächtige Größenverhältniſſe. Die erſtere, mit reicher Holzdecke hält die Wände wieder für Bilder frei, bis auf die von joniſchen Pfeilern umgebenen Thüren. Einzelne Stukkdetails gehören einer ſpäteren Zeit an, nicht aber die gequaderten Säulen gegen den Hof. Die Säle des Obergeſchoſſes verdienen beſondere Beachtung wegen ihrer großartigen, einfachen Anordnung, ihrer ſchweren an Cortona mahnenden Stukkirung, ihrer Fresken, ihrer prächtigen alten Möbel.

Nicht ganz ſo übermüthig formenſicher zeigt ſich Longhena am Palazzo Rezzonico, jetzt Zelinsky (1680), an dem wieder das Obergeſchoß jünger und diesmal nicht ganz glücklich, zu trocken, namentlich in den Formen des Frieſes, und zwar von *Massari* (1745) gebildet iſt. Das Erdgeſchoß hat hier an den Seiten nur eine Reihe Fenſter zwiſchen gequaderten toskaniſchen Halbſäulen, neben dem mittleren Thore aber zwiſchen zwei Pilaſtern zwei entſprechende freiſtehende Vollſäulen. Ein mächtiges Gurtgeſims führt zum erſten Stock über, welches gleiche Formen wie das am Peſaro, nicht aber den ganz durchgehenden Balkon, an Stelle der verkröpften, kannelirten glatte Halbſäulen und daher auch ein unverkröpftes Geſims hat. Einzelne Details, namentlich die gefühlloſe Behandlung der Kapitäle zeigen eine Abnahme der künſtleriſchen Kraft, wenngleich das Ganze wieder von hoher Bedeutung iſt. Die innere Einrichtung weicht etwas von der üblichen ab. Hinter dem

reich und derb in den üblichen drei Ordnungen abgetheilten Hofe findet ſich ein zweites Veſtibül und ein durch ſchöne Steigerung der Motive ausgezeichneter Durchblick auf eine wappengeſchmückte Niſche in der Achſe. Die innere Eintheilung der Treppe und des Obergeſchoſſes dürfte erſt durch Massari erfolgt ſein. *Tiepolo's* glänzende Phantaſie erfüllte ſie mit dem Sonnenſcheine ſeiner wunderbar heiteren Kunſt.

Longhena gehört unbedingt zu den erſten Meiſtern seiner Zeit. Er genoß das Glück einer tiefgehenden architektoniſchen Erziehung. Der Geiſt Sanmichele's leitete ihn beim Zeichnen der Profile, Palladio lieh ihm ſeine Kunſt im Schaffen harmoniſch in ſich geſchloſſener Räume, Scamozzi's lebendige Phantaſie wirkte in ihm mit der Kraft ächten Barockſinnes. Dieſe Schulung bewahrte ihn in vielen Gebieten vor der Gefahr, in Willkür zu verfallen. Wo ihre Anleitung aber fehlte, iſt er unſicher. Alles Plaſtiſche wird ihm zur bedenklichen Klippe; hier iſt er widerſtandslos gegen die Launen der Zeit. Nirgends aber folgt er in der Architektur dem Vorbilde Borromini's, der die Terra firma beherrſchte, ungern weicht er von den Grundregeln der durch Scamozzi trotz ſeiner „heroiſchen Ordnung" doch in ſeinen Werken eifrig vertheidigten Antike zu dem Streben ab, neu erfundene Säulenarten, Kurvenlinien, modiſche Geſimsbildungen einzuführen.

Longhena's Kunſt bot ein Gegengewicht gegen die wechſelnden Strömungen des italieniſchen Geſchmackes, ſo daß Venedig faſt allein ſich des die Halbinſel beherrſchenden römiſchen Einfluſſes erwehrte. Es blieb ſelbſtändig, wie es in früheren Jahrhunderten geweſen war, in ſeinen Fehlern wie in ſeinen Schönheiten, in der Architektur wie in der Malerei, und wahrte ſich noch zuletzt einen Schimmer der hohen Zeit der Renaiſſance. Selbſt der kalte Hauch des Klaſſicismus verlor ſich vor den blitzenden Meereswellen, welche die wunderbare Stadt umgeben. Longhena iſt, obgleich Architekt, ein Vorläufer und Geiſtesgenoſſe des Malers *Giov. Battista Tiepolo,* des großen Meiſters, der zuerſt das erſtrebte, was heute wieder das Ringen der Maler iſt, nämlich: den hellen Tag im Bilde feſtzuhalten und das ihn umgebende ungebrochene Licht der Sonne in der Farbe aufzufangen.

Was in Venedig neben und nach Longhena gebaut wurde, iſt auf lange Zeit unmittelbar von ihm beeinflußt. So namentlich die Werke ſeines Nebenbuhlers *Giuseppe Sardi* oder *Salvi* (geb. zu Marco bei Lugano um

1630, † zu Venedig 1699). Zunächſt bethätigte dieſer ſich an der üppigen Ausſtattung der Geſchlechterkirchen. Die Scuola di S. Teodoro (1661) iſt dem Ateneo Vittoria's nachgebildet, mehr architektoniſch empfunden als dieſes, reich an vorgeſtellten Säulen, Kröpfen, Statuen; die benachbarte Façade S. Salvadore, in der Silhouette der vorigen gleich, etwas ſtrenger, mit einem korinthiſchen Hauptgeſchoß und hoher Attika, aber in nüchtern-breitſpuriger, an den breiten Wandflächen ganz inhaltsloſer Schreinerarchitektur gebildet. Zu dieſen beiden durch einen von unerhörter Bauleidenſchaft beſeelten Privatmann mit ungeheuren Koſten errichteten Prachtfaçaden geſellt ſich als dritte diejenige von S. Lazzaro dei Medicanti (1673 bis 1690), in welcher noch mehr die palladianiſch großen Formen, nämlich eine einzige Ordnung und ein Halbkreisfenſter über der hier barock gegliederten Thüre, doch ohne Originalität hervortreten. In der glänzenden Façade von St. Maria aï Scalzi (1683 bis 1689) (Fig. 128) dürfte Longhena's Entwurf nachwirken. Sie ſteht weit über dem Werth der ſonſtigen architektoniſchen Leiſtungen Sardi's. Zu Seiten des Rundbogenportals ſtehen je drei Paare gekuppelter korinthiſcher Säulen auf hohen Poſtamenten; zwiſchen dieſen den Fenſtern der Bibliothek nachgebildete Statuenniſchen. Ueber dem verkröpften Gebälk befindet ſich in der Mitte eine große Niſche, in der die Madonna auf hohem Poſtament thront, zur Seite in gleicher Anordnung wie unten, je zwei Paare kompoſiter Säulen, die von einem breiteren geradlinigen und in deſſen Felde von einem eingeſchachtelten Segmentgiebel bekrönt werden. Der Grundgedanke der Façade iſt ein durchaus monumentaler, die Gliederung eine mächtige und bei allem Reichthum überſichtliche. Man vergißt, daß der Prunkbau nicht ein Fenſter hat, und, abgeſehen von der Thüre, außer jeder Beziehung zum Innern ſteht, man überſieht auch manche Mängel des Maßſtabes und der Detaillirung, wie die häßliche Verzierung der hohen Poſtamente, die kleinliche Löſung der Anläufe und Ecken des Obergeſchoßes, und erfreut ſich an der Vornehmheit und dem wohlerwogenen Reichthum der Formen.

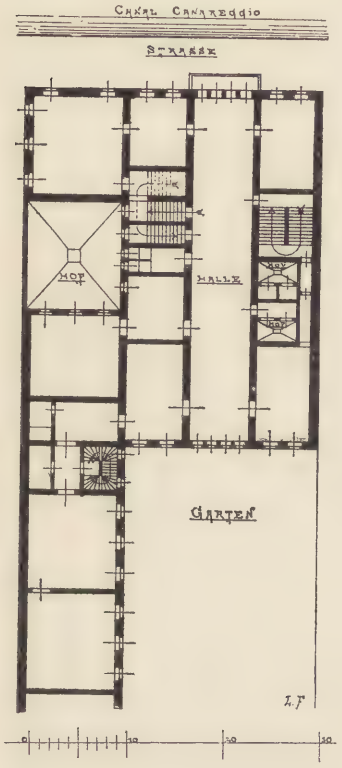


Fig. 129. Palazzo Surian Nanni zu Venedig. Grundriss des I. Stockes.

Was Sardi bei ſelbſtändigem Entwurfe zu leiſten vermochte, erkennen wir in unerfreulichſter Weiſe an der Façade von St. Maria Zobenigo (1683), durch welche diejenige der Scalzi noch überboten werden ſollte. Das Gerippe iſt genau dasſelbe. Nur tritt an Stelle der Madonnenniſche über der Thür ein Sarkophag, auf dem unter von Engeln gehaltenem Hermelin die Statue des Stifters, des Feldherrn Antonio Barbaro ſteht. Aber dieſer Reichthum genügte Sardi noch nicht. Daß man auf die Poſtamente Reliefs ſetzte, iſt nichts Neues, wohl aber, daß man Feſtungspläne und Seeſchlachten zum Darſtellungsgegenſtand derſelben wählte. Die Statuen an den Ecken erhielten lebhafte, die Grundlinien überſchneidende Bewegung. Namentlich die Giebel erfuhren barocke Umbildungen. An ihre Stelle tritt ein reicher Aufbau, treten über dem mittleren Säulenpaar Doppelkaryatiden, von denen je die innenſtehende, nicht zufrieden mit der Funktion des Tragens des Geſimſes, noch ein dem in der Achſe angebrachten Wappen als Folie dienendes Tuch hält. Die Profilirung iſt von unverdorbener Feinheit, das Statuariſche, wenn auch geziert, ſo doch vortrefflich der Architektur angepaßt, das Ganze mehr ein Ruhmesdenkmal, als eine Kirchenfaçade, prahleriſch reich, ohne jeden Anklang kirchlichen Sinnes.

Im Palaſtbau fällt Sardi noch leichter als Longhena ins Nüchterne. Sein Palazzo Surian, ſpäter Nanni, am ſeit 1680 ausgegrabenen Canareggio, ein fleißig durchgebildeter Grundriß (Fig. 129), erweckt von außen wenig Theilnahme. Im Innern findet man außer der Raumvertheilung um die mächtige Halle nicht mehr viel aus der erſten Bauperiode. Will man ſehen, wie die Decken der Prachträume in der breiten Pracht geſchnitzten und bemalten Holzwerkes mit eingelegten Bildern behandelt, mit welcher Feinheit aber auch damals noch die Balkendecken gemalt wurden, ſo ſchaue man in den letzten Saal links vom Veſtibül und weiter in den kleinen Raum hinter demſelben, wo ſich allein die Reſte jener Zeit erhielten.

Ebenſo haben der Palazzo Savorgnan, ſpäter Galvagna, ebendaſelbſt mit breiter, fünftheiliger Pergola und der Palazzo-Foscarini bei Carmini die gleiche ſchematiſche Architektur, ohne beſondere Eigenart. Hierher möchte ich den gleichfalls am Canareggio gelegenen Palazzo Manfrin noch rechnen, deſſen Façade faſt nur aus balkenartig ſchlanken Steinquadern und zwiſchen dieſen Putzflächen gebildet, einem Fachwerkbau ähnlich ſieht, deſſen Grundriß aber (Fig. 130) darum bemerkenswerth iſt, weil hier zuerſt die große Halle aufgegeben und die zahlreichen Gemächer um einen kleinen Mittelhof gruppirt wurden. Von gleicher Hand ſelbſt endlich ſcheint der Anbau des von

Sansovino begonnenen Palazzo Grimani zu ſtammen, deſſen ganzes Inneres entſchieden nicht in die erſte Bauzeit zu ſetzen iſt (Fig. 131). In dem prächtigen Veſtibül, welches gekuppelte mächtige Kompoſitaſäulen in drei Schiffe theilen, in der wuchtigen geſchnitzten Holzdecke, in deren Geſimſen jene in den Holzbauten Deutſchlands übliche Kerbtechnik ähnliche Muſter wie dort ſchafft, in der großen, geradarmigen Treppe treten die Formen des 17. Jahrhunderts hervor, ja, das akademiſch ſtrenge Detail, beiſpielsweiſe der Thore der unteren Halle, weiſt ſogar auf das Ende desſelben.

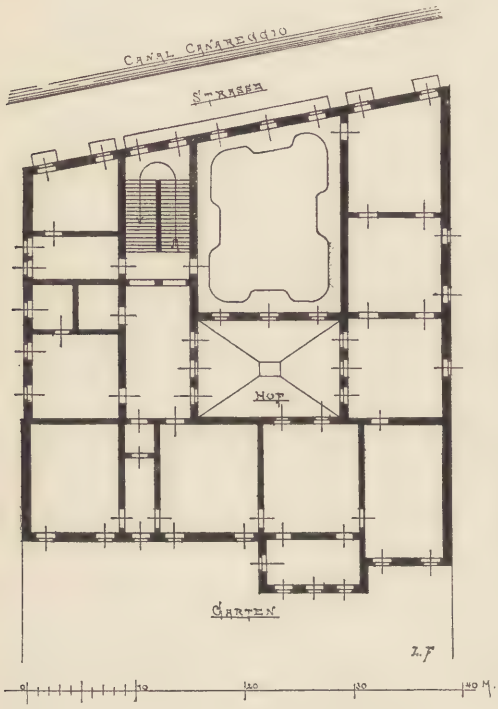


Fig. 130. Palazzo Manfrin zu Venedig. Grundriss des I. Stockes.

Minder reich mit Mitteln und Aufträgen ausgeſtattet entwickelte ſich die künſtleriſche Thätigkeit des *Giuseppe Benoni*, deſſen Hauptwerk die Dogana (1676—1682) an der Punta della Salute iſt, ein breiter, einſtöckiger Bau dreieckigen Grundriſſes, mit einer Ruſtikaloggia und einem dekorativen Thurm an der Spitze, der in ſeinen derben Formen ein ſehr wirkungsvolles Glied in der Stadtſilhouette bildet. Die Architektur ſelbſt erklärt den Reiz der Anlage freilich nicht. Sie iſt ziemlich kalt und nüchtern. Vielmehr liegt derſelbe im Geſamtaufbau, trotz mancher Härten desſelben, namentlich der flotten Bekrönung mit einer von Atlanten getragenen Kugel, auf der eine Fortuna frei ſchwebt, und vor Allem in der unvergleichlichen, nicht ohne Geſchick ausgenützten Lage des Baues.

Neben Benoni wirkte *Giovanni Grassi*, der Erbauer von S. Euſtachio (S. Stae) (1678), einer kleinen Kirche, deren griechiſches Kreuz mit Flachkuppel, und je zwei Kapellen zu Seiten des Langhauſes ſich bis auf die drei Apſiden in ein Quadrat zuſammendrängt. Das Detail iſt palladianiſch rein, die Wirkung bei beſcheidenen Verhältniſſen würdig, namentlich infolge der guten Ausbildung der korinthiſchen Halbſäulen und des ſchönen Oberlichtes. Die im Gegenſatz zum Innern prunkende Façade fügte ſpäter *Domenico Rossi* an.

Ferner iſt zu nennen *Alessandro Tremignan* (oder *Tremiglione*), der ſeine Aufgabe darin geſucht zu haben ſcheint, Sardi noch zu übertrumpfen. Seine Façade zu S. Moiſè (1688) kann denn auch als der Gipfel phantaſtiſcher Verirrung gelten. Vier in den Formen Delorme's ruſticirte Säulen ſtehen vor der Front. Das Gebälk iſt verkröpft, darüber in der Mitte ein Halbkreisfenſter in einem Pilaſtergeſchoße, ſchließlich ein nach Art von St. Maria Zobenigo, doch in geraden Linien, gebildeter Schmuckgiebel. In dieſes Gerüſt iſt eine unglaubliche Menge ſelbſtändig wirkenden Details hineingezwängt: über den drei Thüren mächtige Sarkophage, auf dieſen Poſtamente mit Büſten, ja ſogar über dem mittleren Statuen und ein hoher Obelisk. Die Geſimsverkröpfungen genügten nicht, es mußte über ihnen noch eine ſchwere Konſole

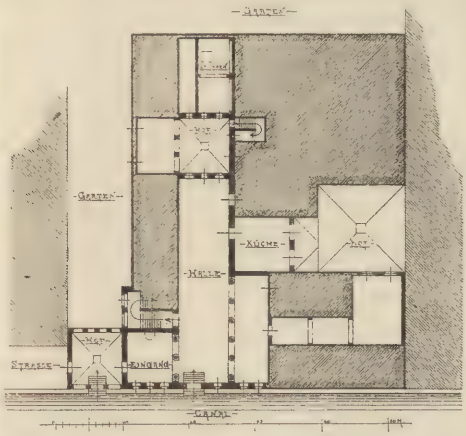


Fig. 131. Palazzo Grimani zu Venedig. Grundriss.

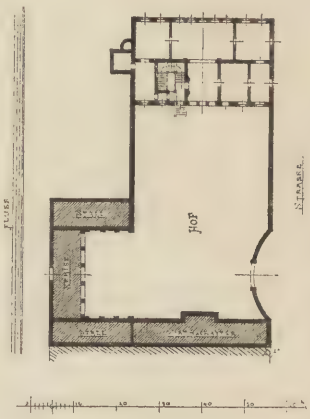


Fig. 132. Villa Contarini zu Padua. Grundriss

angebracht werden, um den Statuen Raum zu barocken Bewegungen zu geben. Ueberall mühſam zuſammengetragene Ideen, eine Wirrniß, an der nur die zierlichen Einzelheiten hie und da für die Unruhe des Ganzen entſchädigen können. Wo der Reichthum fehlt, wird Tremignan langweilig wie die übrigen Venetianer ſeiner Zeit, ſo an der Façade von S. Tomà, an der vielleicht auch von ihm ſtammenden von S. Antonio (1680), einem gedankenloſen Riegelwerk aus Steinbalken, und an dem großen Palazzo Fini, ſpäter Wimpfen (1688), jetzt Grand Hôtel, Bauten, welche nach keiner Richtung Neues zu bieten vermögen.

Aehnliche Paläſte, deren Erbauer zu beſtimmen bei der Geſchloſſenheit der Venetianer Schule wohl ſchwerlich möglich ſein wird, giebt es viele in der Lagunenſtadt. So Palazzo Barbaro, neben Palazzo

Corner della Cà grande, ferner Palazzo Falier, jetzt öſterreichiſches Konſulat, mit edlem, einfachem Detail aber ſchwacher Kompoſition, und jener Palazzo Mocenigo, der an Pal. Contarini dalle Figure ſtößt. Beſondere Beachtung, namentlich um ſeiner die Sonderart venetianiſcher Paläſte trefflich kennzeichnenden Grundanlage willen, verdient noch der ſchon genannte Palazzo Grimani am Rio Marin. Dieſen Bauten entſprechend iſt auch die Mehrzahl der venetianiſchen Villen auf dem Feſtlande gehalten. Eine derſelben, die Villa Contarini zu Padua, jetzt Zollamt, will ich wenigſtens im Grundriß darſtellen (Fig. 132). Ein Urtheil über die Geſamtſtellung dieſer oft ſehr barocken Werke zu den ſtädtiſchen Bauten vermag ich bei meiner geringen Kenntniß nicht abzugeben. — Talente dritten Ranges, wie *Marco Bergamasco,* bildeten dann ſo wunderliche Mißgeſtaltungen wie die Kirche St. Maria Formoſa (1699).

Als ein tüchtiger Meiſter der Richtung Longhena's, als noch voll in dem Geiſte der Spätrenaiſſance ſtehend und geſchickt in der Kompoſition, erwies ſich *Antonio Muttoni,* der Erbauer der Biblioteca Bertoliana, jetzt Monte de pietà zu Vicenza (1704), deſſen Mittelbau mit ſeinem im Palladiomotiv gruppirten Fenſterſyſtem vollſtändig venetianiſche Schule verräth, während in der guten Vertheilung der Fenſter feſtländiſche Bauweiſe ſich wohlthätig bekundet. Auch der Grundriß, namentlich das Parterrevorhaus, ſind höchſt erfreuliche Schöpfungen. Minder anziehend iſt der Palazzo Sette Gnoato (1707) in der Contrada Lodi, mit doppelter Ordnung und Attika.

Ein ſpäterer Schüler der Richtung Longhena's iſt *Domenico Rossi* († 1742), deſſen bei einer Konkurrenz mit der Ausführung ausgezeichnete Façade zu S. Staè (1709) wir ſchon erwähnten. Die Architektur iſt, ohne originell zu ſein, eine Fortbildung der eingeſchoßigen palladianiſchen Anlagen, derb ruhmredig. Vier joniſche Halbſäulen auf hohen Poſtamenten und mit breitem, langweiligem Giebel umſchließen das Portal, ein üppiges Dekorationsſtück mit abgebrochener Verdachung. Aber wenn man die bei Coronelli wiedergegebenen Entwürfe anderer Architekten, namentlich des ſichtlich Borrominiſcher Schule entſprungenen *Giacomo Gaspari* mit den Werken Roſſi's vergleicht, jene Arbeiten mit wildeſt bewegten Kurven im Grundriß und in den Gewänden der Fenſter, mit vielfach gebogenen Giebeln, ſo muß man den guten Geſchmack der Venetianer Preisrichter immerhin noch dankbar anerkennen. Roſſi ſelbſt aber bewies denſelben vornehmlich am Innern von St. Maria dei Geſuiti (1715—1728) (Fig. 133), der einzigen Kirche, welche mit den Scalzi an Pracht zu wetteifern vermag. Der Grundriß iſt eine Umbildung von Vignola's Hauptkirche, dem Geſù in Rom (Fig. 134). An die

palladianiſchen Ideen erinnert nur noch der Umſtand, daß die Trennungsbogen um die Vierung weſentlich ſchmäler angeordnet ſind als das Schiff und daß gegen den Chor zu ſogar vor die korinthiſchen Pilaſter, welche ſonſt überall die Kirche gliedern, noch Säulen geſtellt wurden. Das Gebälk iſt leicht verkröpft, darüber eine Attika, die Kuppel flach eingewölbt, mit einem großen mittleren Rundbild und kleineren in den Zwickeln; ſonſt ſind die Gewölbe, auch die Tonne des Langhauſes und ihre Zwickel an den Oberlichtfenſtern in reichem, weißem und ver-

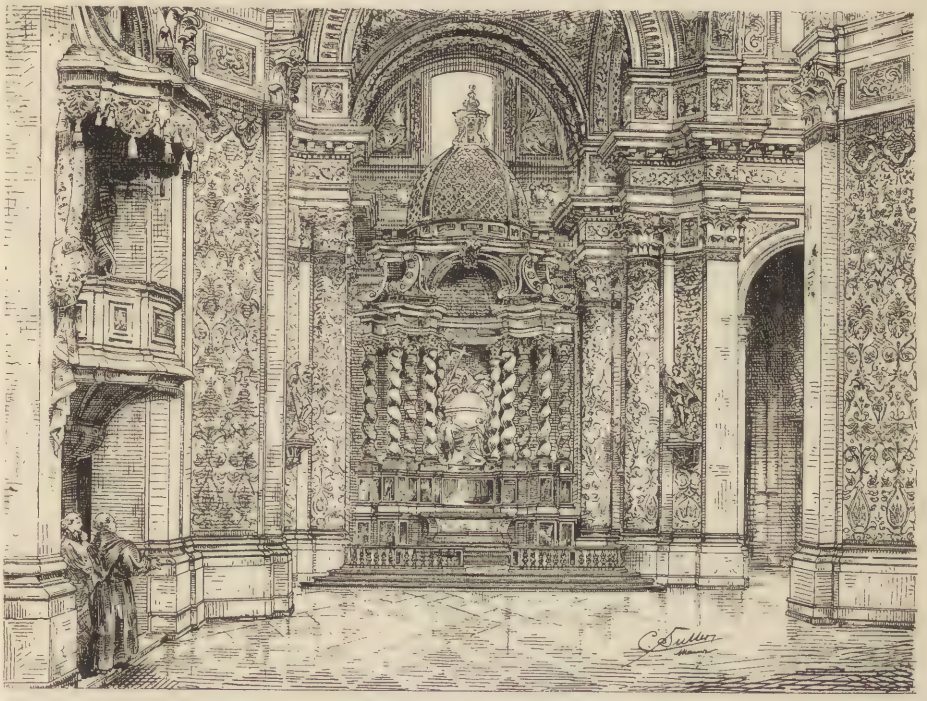


Fig. 133. St. Maria dei Geſuiti zu Venedig. Innenanſicht.

goldetem Stuck, und zwar um die eingehefteten Bilder herum meiſt in einfacher Flächenmuſterung geziert. Das architektoniſche Detail iſt ſehr einfach und edel. Nirgends ein barockes Motiv, die Profile, Kapitäle etc. ſind unmittelbar nach palladianiſchem Vorbild, von klaſſiciſtiſcher Strenge. Der Raum iſt edel, höchſt wohlthuend erleuchtet, geſteigert in der Lichtwirkung durch die dunkleren Seitenkapellen. Seines Marmorſchmuckes entkleidet, würde der Bau faſt nüchtern erſcheinen. Der blitzende Glanz dieſes mit außerordentlichem Geſchick verwendeten Stoffes giebt den Formen erſt das flimmernde Leben. Zunächſt iſt aus

wechſelndem grau-grünem und weißem Marmor ein ſchönes, gradlinig verſtändiges Pflaſter zusammengeſetzt. Die Architekturtheile ſind weiß, auf der Attika weiße Ornamente auf Goldgrund. Alle Wandflächen, die Frieſe der Hauptordnung und die Säulen am Chor erhielten einen Schmuck, deſſen Gedanke den in Italien noch heute üblichen Feſt-Bekleidungen der Kirche mit Geweben entlehnt iſt: eine Inkruſtation in grünem und weißem Marmor, in wechſelnden meiſt ſehr ſchönen, vielleicht im Maßſtab etwas zu groß gehaltenen der Webkunſt entlehnte Muſtern. Den oberen Abſchluß der größeren Flächen bildet ſtets ein vergoldetes Ornament, welches die Relief-Stickerei nachahmt. Man hat dieſe Dekoration deshalb für eine verfehlte erklärt, weil man im erſten Anblick getäuſcht wurde, die Muſter für auf werthloſen Bewurf auffchablonirt zu halten. Doch ſcheint gerade hierin ein Vorzug und eine weiſe Mäßigung zu liegen, daß die vorhandenen gewaltigen Mittel nicht in auffälligerer Weiſe verwendet, ſondern zur letzten Verfeinerung der gewählten, logiſch völlig gerechtfertigten Schmuckart verwendet wurden. Und andererſeits dürfte dasſelbe Muſter, in ſchlechtem Material ausgeführt, wahrlich eine andere Wirkung machen als das glänzende Lichtſpiel polirter Marmorflächen. Jedenfalls entzückt die Kirche noch heute naiv empfindende Beſchauer in höchſtem Grade. Dem Geſchmack der Zeit gab Roſſi ſeinen Tribut, in der naturaliſtiſch ſtilloſen Form der Kanzel, bei welcher der grünweiße Marmorſtoff plaſtiſch als Lambrequin, als gefalteter Vorhang in techniſch geſchickter aber ſtiliſtiſch unverantwortlicher Weiſe verwendet iſt. Der Altar iſt wieder ein Werk des *Giuseppe Pozzo*.

Roſſi's Paläſte reihen ſich gleichfalls den beſten Werken der Barockzeit würdig an, namentlich iſt Palazzo Corner della Regina, jetzt Leihhaus (1724), ein tüchtiger Bau. Der Meiſter verſuchte in demſelben das Innere weiter auszubilden und ſchuf namentlich in dem von gekuppelten Säulen umgebenen Vorſaal vor der großen Halle einen Raum, wie ihn in gleich künſtleriſch abgeſchloſſener Pracht der Privatbau Venedigs nur ſelten beſitzt. Auch der Halle des erſten Stockes verſuchte er eine mehr architektoniſche Gliederung zu geben, indem er eine reizende über eine Bilderreihe geſpannte Blendarkade ſchuf, deren Pilaſter mit leichtem, weichem Stuckornament auf tiefblauem Grund gefüllt ſind. Die Thüren ſind kräftig gebildet, tragen Figurengruppen auf den wuchtigen Verdachungen, die Decke iſt, was in Venedig ſonſt nicht üblich, gewölbt und dabei trefflich abgetheilt und belebt von Bildern in Kameenform. Ein Theil dieſer Dekoration, ſowie die der Nebenräume ſtammt freilich erſt aus dem Jahre 1793. Die

Façade ſchließt ſich der des benachbarten Palazzo Peſaro an, ohne ihn zu erreichen. An dem kräftig gegliederten Ruſtika-Erdgeſchoß iſt das mittlere Rundbogenthor wenig glücklich im Verhältniß. Das Hauptgeſchoß an den Ecken mit je zwei Paaren gekuppelter, ſonſt mit einfachen joniſchen Dreiviertelſäulen entbehrt des reichen plaſtiſchen Schmuckes. Die darüber ſtehende korinthiſche Ordnung laſtet infolge ihrer Höhe, ihrer ſcheitrechten, ungeſchickt zwiſchen die Säulen gezwängten Fenſter und namentlich ſeines verkröpften, von Mezzaninfenſtern unterbrochenen Gebälkes ſchwer auf dem Unterbau und verſchuldet hauptſächlich die nicht befriedigende Wirkung des ſo wacker begonnenen Werkes. Den Palazzo Saudi (1721), im Conte dell' Albergo, den Mothes als Roſſi's Werk nennt, habe ich nicht gefunden.

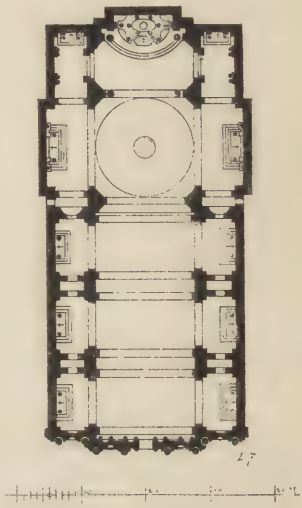


Fig. 134. St. Maria dei Geſuiti zu Venedig. Grundriss.

Derber in den Formen iſt *Andrea Tirali* (geb. um 1660, † zu Monſelice 1737). Er ſchuf die Cappella di S. Domenico (1690) in S. Giovanni e Paolo, einen quadratiſchen Bau mit Halbkreisapſis, unter den Trennungsbogen, mit kompoſiten Säulen an der Decke mit ſchwerem, ein köſtliches Bild umfaſſendem Goldrahmen, an den Wänden mit Reliefs in ſchwarzem, die Architektur in grauem Marmor. Daneben ſteht das rieſige Denkmal Valier (1708), eines der inhaltloſeſten Koloſſalmonumente der Zeit. Zu Seiten ſind je zwei mächtige korinthiſche Säulen mit ſtark verkröpftem Gebälk aufgerichtet. Die oberen Geſimſe der hohen mit Reliefs geſchmückten Poſtamente und eines weiteren, zwiſchen beiden aufgeſtellten bilden die Kämpfer zweier Rundbogenthüren. Ueber dieſen ſind die Statuen auf hohen Poſtamenten aufgeſtellt. Die gewaltige Fläche aber von ihrem Sockel bis über das Hauptgeſims iſt durch ein rieſiges, von Engeln getragenes Stoffgehänge in Marmor geziert. Darüber breitet ſich ein geradezu ſinnloſes Liniengewoge als Bekrönung und Füllung des Gewölbzwickels aus, denn bis dahin, bis an den Scheitel der hohen gothiſchen Kirche erhebt ſich das ungeſchlachte Schauſtück.

Tirali's Kirchenfaçaden: S. Nicolò dei Tolentini, eine Säulenhalle mit hohem Giebel, S. Vitale (1700), mit einer gänzlich verflachten Nachbildung der Façade des Redentore und einem trockenen, würfelförmigen Kirchſaal, ferner St. Trinità zu Chioggia ſind von geringer Bedeutung; ebenſo ſeine Profanbauten Palazzo Diedo, jetzt Remini bei S. Fosca, Palazzo Priuli (identiſch mit Palazzo Manfrin?) am

Canareggio. Die vielfach gerühmte Treppe von Palazzo Sagredo am Canale grande habe ich nicht geſehen. Dagegen überraſcht der ruhige Ernſt und die ſchöne Raumvertheilung an der zwar ganz wohnhausartig behandelten und zu ſtark vertikal gegliederten Façade von Scuola Angelo Custode bei S. Apostoli (1734).

Mit *Andrea Cominelli* und *Giorgio Massari* ſchließt die Schule Longhena's, beginnen die klaſſiciſtiſchen Einflüſſe. Früher ſchon hatte *Giovanni Battista Fattoretto* in der pomphaften Façade von St. Maria dei Gefuiti (1715) einen Verſuch mit den römiſchen Formen etwa eines Girolamo Rainaldi unternommen und dabei die großen Verhältniſſe Palladio's beizubehalten verſucht. Acht rieſige unkannelirte korinthiſche Säulen, auf Würfel ſtatt auf Poſtament und in tiefe Rinnen geſtellt, gliedern die fenſterloſe Wand des unbedingt vorherrſchenden Untergeſchoſſes. In enger Straße wirken ſie wie die Kouliſſen einer mächtigen Theaterdekoration. Ueber den Kröpfen des gliederreichen, weit ausladenden Geſimſes erheben ſich Poſtamente mit Statuen. Das zweite mit einem Giebel bekrönte Geſchoß ſpielt nur eine nebenſächliche Rolle. Es wirkt nur für die Ferne, wo die lange Reihe von den Giebel bis zur mittleren Koloſſalfigur hinaufſchreitenden Genien als eine ins Maßloſe getriebene Fortbildung der Baluſtraden auf dem Giebel von St. Susanna in Rom erſcheint.

Cominelli blieb dieſen Ungeheuerlichkeiten fern. Sein Palazzo Labia (1720—1750) (Fig. 135) gehört noch zu den beſten Werken des Canale grande, dem er allerdings nur ſeine kleinere Front zukehrt. Drei Pilaſterordnungen, die untere toskaniſche in Ruſtika, beleben die wuchtige Maſſe. Dazwiſchen öffnen ſich meiſt in wechſelnden Zwiſchenräumen Rundbogenfenſter, von welchen fünf über dem Portal zur Pergola ſich zuſammenreihen. Die Wandflächen ſind durch Füllungen gegliedert. Zwei Balkone ziehen ſich längs der Front hin, ein mächtiges Hauptgeſims mit hohem Fries beſchließt den nur etwa zu zwei Drittheilen ſeiner Länge vollendeten Bau. Die Anlage des Grundriſſes (Fig. 136) entſpricht noch der altheimiſchen Art: eine große Halle durchſchneidet den Palaſt. Rechts öffnet ſie ſich gegen eine zweite, die durch Bogenſtellungen auf gekuppelten Säulen vom Hofe getrennt iſt. Zur Erhöhung des maleriſchen Reizes wurde ein Säulenpaar gerade in die Achſe der Halle gerückt. Die Details ſind bis auf Einzelheiten lobenswerth, die Säle von trefflichen Verhältniſſen. In denſelben aber ſchuf ein phantaſiereicherer Künſtler eine noch großartigere Architektur, erweiterte *Tiepolo* die Wände durch meiſterhaft behandelte, perſpektiviſch gemalte Prachtbauten und erfüllte dieſe mit einer Schilderung der Kleopatra, in Wahrheit aber mit dem Bilde der lebensfrohen Welt der im letzten Glanze ſtrahlenden Republik.

Fig. 135. Palazzo Labia zu Venedig. Anficht vom Canale grande aus.

Giorgio Massari greift, nachdem das heiße Blut der Barockleidenſchaft ſich gekühlt, wieder bewußt und abſichtlich auf die einfache Kunſt Palladio's zurück. Bei ihm zeigt ſich wie bei Longhena, daß die Lehre des großen Vicentiners damals noch die Schule der Architekten bildete. Die jungen Künſtler ſtanden ihm ſtets nahe, erſt die Anforderungen des barocken Geſchmacks entfremdete die angehenden Meiſter von dem ſtets gefeierten Vorbilde. So zeigt ſich auch bei Maſſari's Jugendwerk St. Maria del Roſario, gewöhnlich S. Geſuati genannt (1726 bis 1743), eine reinſte Begeiſterung für den Redentore. Das Schiff veränderte er nur dadurch, daß er die Ecken des Saales zwiſchen den letzten korinthiſchen Halbſäulen brach. Das Spiegelgewölbe über dem in breiten Maſſen verkröpften Hauptgeſims iſt in ſchon geometriſchen Formen durch leichte Stuckumrahmungen für drei glanzvolle Fresken Tiepolo's getheilt. Der anſtoßende Kuppelraum iſt dunkel, der noch nach den Grundideen, nicht aber in den Formen Pozzo's gehaltene Altar ermöglicht den Durchblick in einen letzten, ſeitlich mit Halbkreiſen abgeſchloſſenen Sakriſteiraum. Die Façade iſt groß entworfen: vier auf Würfeln ſtehende korinthiſche Säulen, darüber ein ſchlichter Giebel, eine weitere korinthiſche Ordnung um das Portal, deſſen Geſims in den ſeitlichen Interkolumnen als Platte erſcheint. Dieſe trägt ſchon den Mäander, das Merkmal beginnenden Klaſſicismus'. Aber nicht dieſer kleine Vorbote allein, auch die Trockenheit der ganzen Architektur verkündet die neue Zeit.

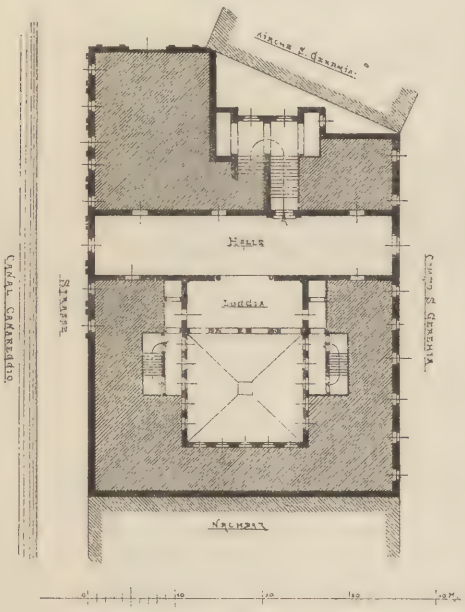


Fig. 136. Palazzo Labia zu Venedig. Grundriss.

Weniger glücklich iſt S. Filippo Neri (1719) in Vicenza, ein einſchiffiger rechtwinklicher Raum mit im Segment geſchloſſenem Chor und trocken gegliedertem Tonnengewölbe. Die Wände ſind durch große Säulenſtellung belebt, der Altar noch merkwürdig barock. Dieſelbe Eigenſchaft hat der Palazzo Vecchia, jetzt Thiene (1750) daſelbſt, deſſen verwilderte Architektur namentlich in der wunderlichen Säulenloggia römiſche Einflüſſe verräth.

In S. Ermagore e Fortunato (1728—1736) in Venedig, meiſt

S. Marcuola genannt, war Massari an fremden Entwurf gebunden, aber in der 1745 begonnenen Kirche des Hospitals della Pietà (1745) tritt wieder dieſelbe Grundidee des Langhauſes, das hier zum Oval verkürzt wurde, in ſchon ſehr matter Bildung des Details auf. Ich habe mich nicht entſchließen können, in die zur Vollendung der an Riva dei Schiavoni gelegenen, unfertigen Façade aufgeſtellten Sammelbüchſen einen Beitrag zu ſteuern.

Wenn man Maſſari's kalten vornehmen Palazzo Grassi, jetzt Sina (1705—1745), in ſeinen untadeligen Verhältniſſen, ſeiner einfach ruhigen, aber ſchon ſo nüchternen Architektur mit dem von demſelben Architekten errichteten Obergeſchoß des Palazzo Rezzonico vergleicht, ſo ſieht man klar, daß er dort nach fremdem Entwurf arbeitete. Freilich verſtand er dieſen nicht mehr überall und war daher beſtrebt, deſſen ſtrotzende Kraft in akademiſche Regeln einzufangen. Aehnlich und wohl auch Massari's Werk iſt der Umbau des Palazzo Erizzo (1717), bei welchem Reſte der Frührenaiſſance allerdings in Kompoſition und einzelnen Details noch die Erinnerung überdauerten.

Als innere Einrichtung des Palazzo Rezzonico, bei welcher Tiepolo wieder ſich in ſeinen Fresken als großer Architekt erwies, entſtanden eine zweiarmige Treppe, ein ovales Veſtibül und die weite Halle, Gelaſſe von großartiger Raumentfaltung und reichſter, meiſt etwas unruhiger dekorativer Ausbildung. Eine Seltenheit für die Lagunen-Stadt iſt ein kleines Kämmerchen des erſten Geſchoſſes im reichſten und eleganteſten Rococo, das einzige mir bekannte Werk dieſer Stilrichtung in Venedig.

Der Palazzo Civran (1701) bei S. Giov. Chriſoſtomo erinnert wieder in Kompoſition und Behandlung der Glieder an die Anfangszeiten der Renaiſſance, an Sanmichele, wenngleich das eigenartig bewegte Leben derſelben ihm fehlt.

Noch lange hielt die Wirkung der Barockſchule Venedig's in immer mehr an Phantaſie herabſinkenden Werken nach. Ja, als der Klaſſicismus der allgemein herrſchende Stil wurde, als die dürre Kritik der nach Regeln urtheilenden Kunſtgelehrten, wie des *Tommaso Temanza*, den letzten Hauch freier Renaiſſancebewegung vernichtete, wurden ſie doch vor der völligen Erſtarrung durch das lebendige Beiſpiel Palladio's bewahrt. Noch ſpät erſtanden hier Werke wie *Carlo Corbellini's* ſchönräumige Centralkirche St. Geremia (1753), ja, wie *Maccaruzzi's* Façade der Kirche S. Rocco (1771), jener letzte Verſuch, im Stile der formenreichen Hochrenaiſſance. Wie ſchnell die Kunſt Maſſari'ſcher Richtung verging, beweist die Kirche St. Domenica zu Modena (1708) von *Tommaso Bezzi*, ein freudlos großſpuriger Centralbau mit ovaler Kuppel und unſäglich wüſter Façade.

VIII. KAPITEL.

Carlo Maderna.

In Rom hatten die beiden Fontana noch einmal die Spätrenaiſſance in ihrer Strenge aufleben laſſen, den Halt der älteren Schule gegenüber den beginnenden Uebergriffen freierer Kunſtentfaltung gebildet; aber der Wechſel in der Auffaſſung der künſtleriſchen Ziele hatte den bedeutenderen unter ihnen zu gewiß unfreiwilligem Scheiden von der Papſtſtadt gezwungen. Der Bruch mit der Spätrenaiſſance ſchien ſomit ein endgültiger.

Dem Schüler und Neffen Domenico Fontana's, dem *Carlo Maderna* (geb. zu Biſſano in der Lombardei 1556, † zu Rom, 1629) gelang es jedoch unter Clemens VIII. (1592—1605) wieder in Rom feſten Fuß zu faſſen und ſich die Nachfolge in den zahlreichen Aemtern ſeines Oheims zu ſichern. Er übertraf denſelben freilich weitaus an Geiſt und Kühnheit, an den Eigenſchaften, welche nun bald die am Architekten meiſt geſchätzten wurden; er gab ſich leichter den freieren Regungen des neuen Stilempfindens hin, aber doch ſteht er noch feſt in der Ueberlieferung, welche das Leben und Wirken ſeines Lehrmeiſters erfüllt hatte.

Lange Jahre blieb er der leitende Architekt der ewigen Stadt und ſah ſich als ſolcher von dem größten Vertrauen ſeiner Zeitgenoſſen getragen. Das Bewußtſein dieſer ſeiner hohen Stellung hat bei ihm ein aus jeder künſtleriſchen That deutlich erkennbares Selbſtgefühl hervorgerufen, die in manchen ihren Aeußerungen zwar beklagens-

werthe, aber ſtets das Bauwerk mit einer monumentalen Sicherheit erfüllenden Ueberzeugung, daß die von dem Meiſter von St. Peter geſchaffene Architektur einen Fortſchritt gegen alle frühere bedeute. Hier iſt kein Suchen und Taſten mehr, kein Rückwärtsblicken, ſondern eine zielbewußte Sicherheit, die auch den Beſchauer der neu entſtehenden Werke erfaßt. Alle Vortheile einer ſtraff in ſich abgeſchloſſenen und mit ihren Aufgaben gereiften Schule ſtanden dem Künſtler zur Seite. Nur von ſo feſtem Grunde aus war ſo formſicheres Wirken möglich.

Bei ſeinem Amtsantritte fand Maderna zunächſt eine Anzahl unvollendeter Bauten vor, welche unter der kurzen Herrſchaft Urban's VII., Gregor's XIV. und Innocenz' IX. liegen geblieben waren; ihm wurde die Aufgabe zu Theil, ſie zu vollenden. So die Entwürfe des *Francesco da Volterra* zum Palazzo Lancelotti und S. Giacomo degli Incurabili, ferner die etwas zu ſchlank gerathene Kuppel und den Chor von S. Giovanni dei Fiorentini. Seine erſte ſelbſtändige Arbeit ſcheint die Façade von St. Susanna (1595—1603) geweſen zu ſein (Fig. 2). Der hinter derſelben liegende altchriſtliche Kirchenbau ſteht in keiner Beziehung zu der neuen Front, ja die Seitenanſicht wird durch lange Flügelbauten vollſtändig verſteckt. Die Façade iſt demnach ein ganz ſelbſtändiges Schauſtück und ſchon als ſolches bezeichnend für Maderna als den Meiſter, der dem Barock für Rom und ſomit für die ganze Welt Thür und Thor öffnete. Es vollzieht ſich nunmehr eine immer mehr ſich geltend machende Verſtärkung und Steigerung aller Bauformen. Um das reich verzierte Thor erhebt ſich eine korinthiſche Säulenordnung mit ſchlichtem Giebel. An dieſelbe, etwas zurückſtehend, reihen ſich noch einmal je zwei gekuppelte, eine Niſche umfaſſende Vollſäulen und daran, wieder in einer Rücklage, eine ähnliche Pilaſteranordnung. Der Architektur ſoll durch dieſe Anlage der Eindruck größerer Tiefe, eine perſpektiviſche Wirkung gegeben werden. Um aber nicht allzu maſſige Schatten zu erzielen, werden die Säulen zu etwa einem Dritttheil in tiefe Rinnen eingelegt. Das Obergeſchoß wiederholt den Gedanken des unteren, bedient ſich jedoch hierzu nur der Pilaſter. Das an ſich in ſchönem Verhältniß gebildete Mittelfenſter leidet unter dem Umſtand, daß es in gar keinem Zuſammenhang oder doch in einem nur ganz künſtlich erzeugten mit dem Schiff ſteht. An den Seiten ſind geſchwungene Anläufe angebracht; der breite Giebel, deſſen Feld das Mittelriſalit als Kropf durchſchneidet, genügte dem Meiſter nicht als Abſchluß; er verdoppelt ſeine Linien, indem er eine an ſich ganz zweckloſe Baluſtrade über demſelben aufſteigen läßt. In all dieſem zeigt ſich eine abſichtliche Bereicherung der nur ſchmückenden Gliederungen. Doch iſt das Detail noch formenſtreng, wenngleich nicht mit alter

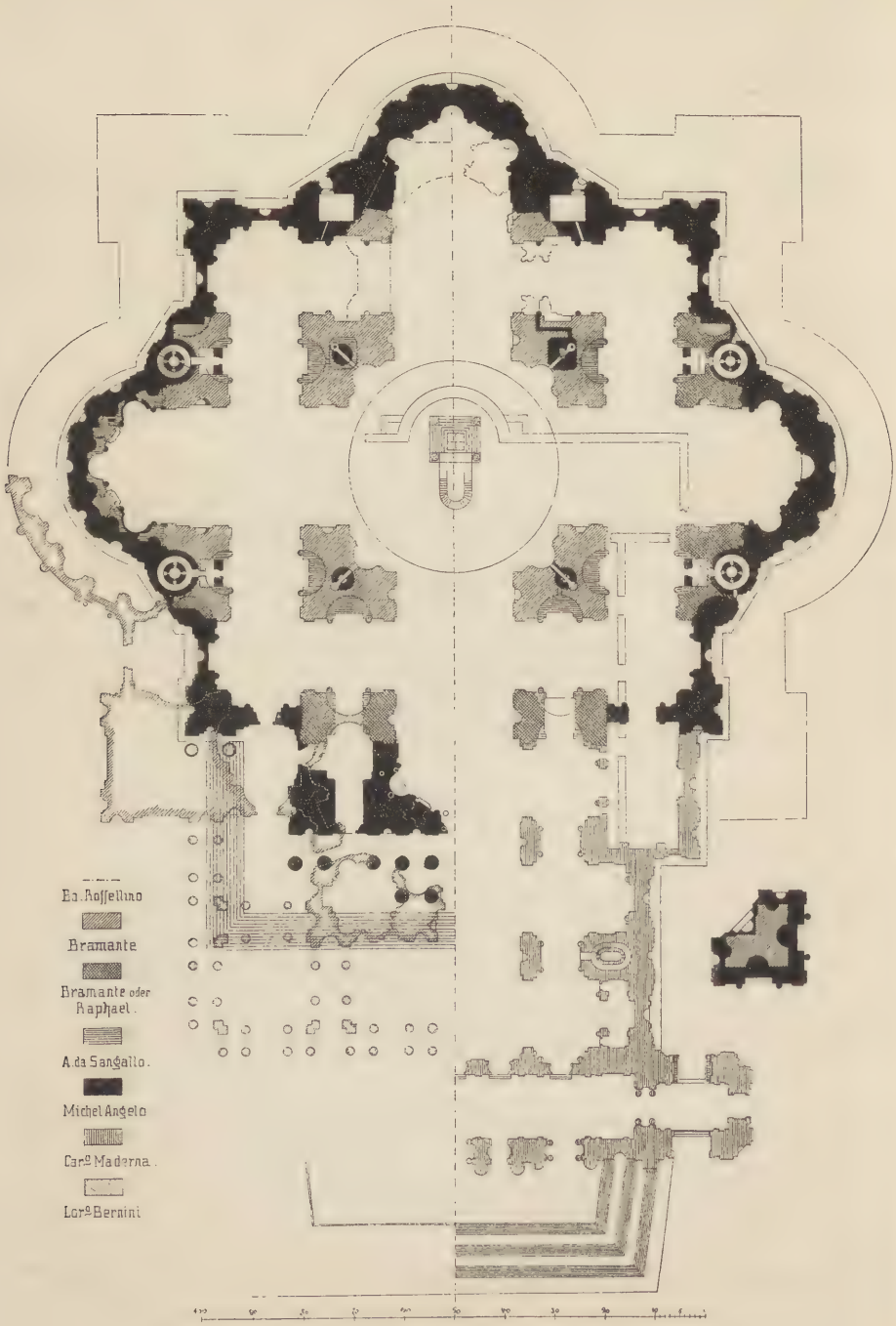


Fig. 137. St. Peter zu Rom. Darftellung der Grundrissentwicklung.

Liebe behandelt. Einzelne Motive, wie die Durchführung der Bänder unter den Kapitälen über die Wandflächen zwichen denſelben und die Ornamentation der ſo abgetrennten Felder, wurden noch direkt von Giacomo della Porta entlehnt. Die Schattenwirkungen ſind noch bescheiden, und man könnte ſich den Bau als freien Entwurf ſchon gefallen laſſen, wenn ſeine innere Unwahrheit ſich nicht allzu laut geltend machte.

Als Jugendarbeit Maderna's im Palaſtbau kann der Palazzo Mattei di Giove (um 1602) bezeichnet werden, der in vielen Beziehungen mit dem Palazzo Lancelotti verwandt iſt. Nach Art der Villen wurde die an einer Seite mit dreimal drei Arkaden, auf zwei anderen von Fenſtern belebte Hoffront mit antiken Reliefs nach maleriſchen Grundſätzen geſchmückt und ſo eine freundlich heitere Wirkung erzielt. Der Grundriß, das Detail der Arkaden, Fenſter und Thüren ſind von einer wohl zu beachtenden Vornehmheit und Strenge, wie auch der Grundriß mit Sorgfalt ausgearbeitet erſcheint. Die Façade endlich entſpricht dem römiſchen Syſtem, ohne ein hervorragendes Geſchick in ſeiner Anwendung erkennen zu laſſen.

Maderna's Name iſt unvergänglich mit dem größten Bau der Chriſtenheit, mit St. Peter verknüpft. Freilich findet der Meiſter heute wegen ſeiner Thätigkeit an demſelben mehr Tadel als Anerkennung, ja ſein ganzes Wirken erſcheint Vielen als ein unverzeihlicher Frevel am Geiſte Bramante's und Michelangelo's. Nicht um über ihn zu richten, ſondern um ſeine Bauthätigkeit aus den obwaltenden Umſtänden und Anſchauungen zu erklären, ſei hier näher auf die Baugeſchichte der Peterskirche eingegangen.

Schon bezeichneten wir *Domenico Fontana* und *Cigoli* als diejenigen Künſtler, die das Langhausſyſtem des Geſù auf St. Peter zu übertragen vorſchlugen. Nicht ganz nach des Erſteren Plane, doch im Grunde nach demſelben Syſtem, führte dann endlich Maderna das große Werk aus. Es iſt bezeichnend, daß der Meiſter, welcher formal am entſchiedenſten zu der Richtung Michelangelo's ſich bekannte, deſſen Ideal des katholiſchen Kirchenbaues in ſeinen Grundzügen zu beſeitigen beſtimmt war.

Die ungeheure Ausdehnung des St. Peter (Fig. 137 u. 138) ſcheint das Bedürfniß nach einigen geſchloſſenen, zu gottesdienſtlichen Handlungen geeigneten Kapellen hervorgerufen zu haben. Dieſe mußten in das Grundrißſyſtem eingegliedert werden. So entſtand die Abweichung von Fontana's Plan, welche nunmehr zur Durchführung kam. In der Achſe des nördlichen und ſüdlichen Flügels des Umganges um die Mittelkuppel wurden gegen Weſten zunächſt zwei rechtwinkliche Kapellen angefügt, völlig für ſich abgeſchloſſene Bauten von mächtigen Verhältniſſen, die nur wegen des in Bezug auf die ganze Kirche gewählten, übermächtigen Maßſtabes des Details nicht zur vollen Raum-

wirkung gelangen, aber gerade um deswillen auch von allen Uebertreibungen hinſichtlich der Zahl der verwendeten Schmuckformen frei bleiben und nochmals voll die Eigenart der Spätrenaiſſance und ihrer ſo bedeutenden Kapellenbauten zuſammenfaſſen. Zwiſchen die Kapellen und das nunmehr verlängerte Langhaus, alſo in der durch die Kuppelpfeiler feſtgeſtellten Breite legen ſich zwei Seitenſchiffe zu je drei Gewölbjochen an den öſtlichen Umgangsflügel. Die ganze Anlage des Langhauſes läßt an einigen Merkmalen den Einfluß des Geſù erkennen. Zunächſt wurde das Mittelſchiff thunlichſt verbreitert. Während es in dem älteren Theile an der Kuppel 24,2 m Spannweite von Pilaſter zu Pilaſter mißt, gab Maderna ſeinem Anbau deren 26,9. Da nun die Achſe der Seitenſchiffe nicht verlegt werden konnte, mußte dieſe Aenderung der Hauptſchiffsdispoſition auf die Breite jener beſchränkend wirken. Während die Kapellen am Ende der Seitenſchiffe eine Breite von 13,6 m haben, ſchrumpft dieſe im Langhaus auf 11,0 m zuſammen, ſo daß die in der Achſe jedes Joches angebrachten Kuppeln eine ſtark ovale Grundform erhalten mußten. Für die Kapellen blieben nur noch je zwei Joche frei. Dieſelben konnten dafür in beliebiger Tiefe angelegt werden, da die Seitenfaçade ſchon durch die beiden großen Sonderkapellen von der Breite der alten Centralanlage unabhängig geworden waren. Wenig glücklich iſt die Weſtendung der Kirche, deren letzter Arkadenbogen mit einem Halbpilaſter abſchließt, während man eine Wiederholung des kräftigen Syſtems gekuppelter Stützen oder wohl noch beſſer einen Segmentabſchluß erwartet, wie ihn die meiſten früheren Künſtler geplant hatten.

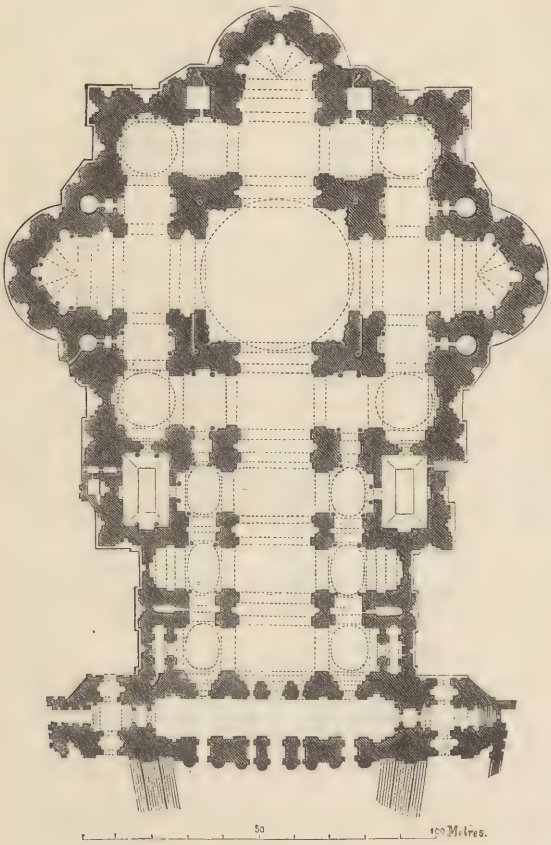


Fig. 138. St. Peter zu Rom. Grundriss.

Die Durchbildung des Aufriſſes des Langhauſes gab Maderna wenig Gelegenheit zu ſelbſtändiger Kunſtentfaltung. Die Anordnung war gegeben und es iſt ſein beſtes Verdienſt, dieſelbe treu eingehalten zu haben. Der Aenderungen machten ſich nicht allzuviele nöthig, zunächſt hinſichtlich der Beleuchtung. Bei dem Centralbau Michelangelo's genügten die Fenſter an den Apſiden und Eckkapellen, ſowie das mächtige Licht der Kuppel zur Beherrſchung des weiten Raumes. Nicht ſo im Langhauſe. Daher mußte das Tonnengewölbe durch große Oberlichtfenſter nicht eben zu ſeinem Vortheile durchbrochen werden. Doch iſt die beſcheidene Wirkung derſelben anzuerkennen, die zu einem für die Stimmung des Baues bedeutungsvollen Lichtwechſel führte. Denn von dem Mittelton, welcher in den vorderen Jochen des Langhauſes herrſcht, verdunkelt ſich die Kirche langſam gegen den Kuppelraum zu, um dann dieſen im vollſten Glanze und ſomit doppelt wirkungsvoll erſcheinen zu laſſen. Wo Maderna hinſichtlich der Details freie Hand gelaſſen wurde, zeigt er die wuchtigen, nicht eben ſehr durchgeiſtigten, aber ſtreng gezeichneten Formen der Schule Vignola's ohne hervorragend barocke Neigungen.

Die Frage, in wie weit Maderna ſchuld an dem viel beſprochenen Umſtande habe, daß das Innere von St. Peter kleiner wirkt, als es wirklich iſt, ſei hier noch in Betracht gezogen. Daß die Engel der Taufbecken an den erſten Pfeilern und die derbe Inkruſtirung der letzteren nicht allein die Schuld tragen, beweist der Umſtand, daß der Eindruck beim Blick von Querſchiff zu Querſchiff, der uns doch ganz rein die Raumgeſtaltung der Centralanlage wiedergiebt, kein weſentlich anderer iſt. Nicht die Einzelheiten ſind hierfür die Veranlaſſung, ſondern die große Schlichtheit der Grundformen, der Umſtand, daß mit der Größe des Baues nicht die Zahl ſondern nur das Verhältniß der Einzelheiten gewachſen iſt. Wo dies nicht der Fall iſt, wie z. B. an gothiſchen Domen, deren Gliederungen ſtets in einer gewiſſen Beziehung zu der Größe des ſie ſchaffenden Menſchen verbleiben, wo mithin die Fülle kleiner Sondererſcheinungen den Maßſtab für die Schätzung der Hauptverkältniſſe giebt, wird der Größeneindruck viel ſchneller und mächtiger auf den Eintretenden wirken. Es iſt aber fraglich, ob dieſes Hinwirken auf das Erſtaunen, welches ja vielleicht die Abſicht der Bauherren und auch der Baumeiſter war, auch wirklich die eigentliche Aufgabe eines Denkmals wie des St. Peter ſei. Der mächtige Raum des vatikaniſchen Domes ergreift unverkennbar die Seele des unbefangenen Beſchauers mit zwingender Gewalt, obgleich ihn jeder unter dem Eindruck der von Bernini mit Aufwand von ſo ungewöhnlich geſchickter Berechnung in ihrer Größenwirkung geſteigerten Façade betritt. Man empfindet alsbald

deutlich, in einem der größten Räume der Welt zu ſein. Aber man kann ſich den vollen Umfang desſelben nicht alsbald vergegenwärtigen. Vielmehr entdeckt man die rieſigen Verhältniſſe in ihrer ganzen Größe erſt nach und nach. Ein in weiter Entfernung wandelnder Menſch giebt plötzlich den Maßſtab für die erſtaunliche Weite zu ihm und ſomit auch für die benachbarten Theile des Bauwerkes. Selbſt wenn man die Kirche mit ganzer Seele erfaßt zu haben glaubt, offenbart ſich bei jedem prüfenden Blick, daß das Bild derſelben immer wieder kleiner iſt als die Wirklichkeit. St. Peter enttäuſcht die flüchtigen Beſucher, um jenen, der in ihm heimiſch geworden iſt, ſtündlich neu zu überraſchen. Es iſt ein Theil der Unendlichkeit in ihm, in ſofern, als auch dieſe immer größer iſt, als die Vorſtellung derſelben. So iſt er ein ächtes Denkmal der päpſtlichen Allgewalt, groß nicht durch die Kleinheit der Theile, ſondern durch den Einklang gewaltiger Maſſen.

Wie im Inneren, ſo zeigte ſich Maderna auch an der Façade (Fig. 139) als unter Michelangelo's Einfluß ſtehend. Sichtlich wirkte deſſen Modell, auch bei der Geſtaltung dieſes Bautheiles nach. In dieſem hatte der Altmeiſter eine Reihe von zehn Säulen und vor die mittleren vier derſelben eine zweite angeordnet, welch letztere einen Giebel tragen ſollte. Die Verhältniſſe dieſer Säulen wären die rieſigſten geworden, denn ſie hätten denjenigen der Façade Maderna's entſprechen müſſen, alſo die Höhe von 27,5 m zu betragen haben.[1]) Wenn es gleich vermeſſen erſcheint, ſolcher jedem Vergleiche ſpottender Größe gegenüber ohne Anſchauung urtheilen zu wollen, ſo darf doch wohl die Vermuthung ausgeſprochen werden, daß ein ſo einfacher Plan bei ſolcher Größenſteigerung ſich wohl nur ſchwer mit der Vielgeſtaltigkeit der Kuppelanlagen würde in Uebereinſtimmung haben bringen laſſen. Gewiß aber wird dieſe Halle in ihrer Schlichtheit nicht den gewünſchten Eindruck der Größe gemacht haben. Dies ſcheint auch Michelangelo dazu veranlaßt zu haben, die ſchwere, doch reicher gegliederte Attika einzuſchieben, die über den ganzen Bau nicht eben zu deſſen Vortheil ſich erſtreckt. Maderna, dem es ja an Raum nicht fehlte um Michelangelo's Façade anzuwenden, der auch mit den Mitteln nicht zu kargen brauchte, verblieb zwar in den Hauptmaſſen des Aufriſſes bei dem älteren Gedanken, war aber entſchieden bemüht, den rieſigen Säulen, deren Eintönigkeit er fürchtete, einen intereſſanten, ſie in ihrer Wirkung ſteigernden Hintergrund zu geben, indem er den beiden Stockwerken der Seitenfaçaden auch hier in den Interkolumnen Ausdruck lieh, indem er ferner die Hauptſtützen

[1]) Die Säulen des Caſtortempels am Forum meſſen 14 Meter, die Trajansſäule 27 Meter, diejenige auf Piazza Colonna 26,5 Meter Höhe.

zu gruppiren ſuchte, Vor- und Rücklagen und überhaupt eine belebte Breitfront ſelbſt über die Grenzen des Langhauſes hinaus ſchuf. Es blieben die an ſich gegebenen Höhenverhältniſſe an Säulen, Gebälk und Attika, es blieb der Vorbau von vier Säulen mit dem Giebel, aber das Ganze wurde nicht frei vor der Façade, ſondern in Verbindung mit derſelben durch Dreiviertelſäulen als Riſalit angeordnet. Daran ſchloßen

Fig. 139. St. Peter zu Rom. Anſicht mit den von Maderna beabſichtigten Thürmen.

ſich noch je zwei Halbſäulen, die das Portikusmotiv erſetzen ſollten, das um der ſtarken ſenkrechten Theilung willen in den neuen Entwurf nicht gepaßt hätte, und ſchließlich wurden die offenen Flügelbauten, die von jeher dazu beſtimmt waren, Thürme zu tragen, durch verkröpfte Pilaſter als beſonders ſtarke Eckpfeiler gekennzeichnet. Dieſe Thürme Maderna's waren als ſtattliche, doch in der Architektur noch maßvolle Aufbauten gedacht, beſtanden aus einem in korinthiſche Ordnung eingekleideten

Geſchoß und darüber einer helmartigen von Konſolen und Kandelabern begleiteten Kuppel. Zum Verſtändniß der künſtleriſchen Abſichten Maderna's ſind dieſe beiden auffallenden Eckbauten an der Façade unbedingt nöthig. In denſelben bricht er freilich völlig mit dem Gedanken des Centralbaues und nicht mit Unrecht; denn das was an der heutigen Geſtaltung von St. Peter zumeiſt ſtört iſt die Unentſchiedenheit zwiſchen den beiden großen Kirchenſyſtemen. Die Thurmbauten an der Façade ſollten dieſelbe aufheben und nun dem Langhausbau das endgültige Uebergewicht, wenigſtens für die Beſchauer vom Petersplatz aus, geben.

Die beachtenswerthe Anordnung des Thores, das Einſtellen kleinerer Säulen zwiſchen den großen iſt mit kluger Berechnung gewählt, wie auch in dem Wechſel der Fenſter ſich vorſichtige Berechnung der Wirkung und verſtändnißvolles Anlehnen an das Beſtehende bekundet. Wenn trotzdem der Eindruck nicht völlig befriedigt, wenn man ſich angeſichts der ſcheinbar dem Mauerkern nur angehefteten Hauptarchitektur nicht des Gedankens erwehren kann, daß hier tiefe Schatten, freie Geſtaltung der Säulen, etwa in den mächtigen Formen der Hauptfaçade von S. Giovanni in Laterano am Platze geweſen wären, ſo muß man entſchuldigend bedenken, daß die wagrechten Linien gegeben, dem Architekten überhaupt die Hände ſehr gebunden waren, ſobald er ſich nicht von der Architektur der Seitenfaçaden losſagen wollte. Die Erfahrungen an der Façade von St. Peter ſind es geweſen, die Chriſtopher Wren beſtimmt haben mögen, an ſeiner Londoner Paulskirche überhaupt von der Anwendung einer Ordnung abzuſehen. Aber man thut Maderna Unrecht, wenn man ſeine künſtleriſche Kraft nach der heutigen, der Thürme entbehrenden Façade beurtheilt. Erſt durch dieſe wird die Gruppirung des Baues klar, die Silhouette lebendig, die Kuppel künſtleriſch zurückgedrängt, wird die Breite gemildert, das Uebergewicht der Attika herabgemindert, ein neuer künſtleriſcher Einklang erzeugt. Denn nun erſt trennt ſich die Front in Mittelriſalit, Rücklagen und Flügelthürme, während die erdrückende wagrechte Linie der abſchließenden Attika ohne die Thürme jene Gliederung künſtleriſch aufhebt und das Ganze zu einer mehr oder minder formloſen Maſſe werden läßt.

Die Ausbildung des zwiſchen Façade und Langhaus gebildeten Veſtibüles iſt eine der beſten Arbeiten Maderna's, in welcher er ſich als kraftvoll ſchaffender, zugleich formal wohl ausgebildeter Architekt bekundet. Es ſind dies ja ſchon Räume von den Verhältniſſen ſtattlicher Kirchen. Aber doch iſt ihnen bei hoher Pracht der Durchbildung geſchickt das Gepräge des Vorraumes aufgedrückt, indem ihr Schmuck zwar als ein weltlich friſcher gebildet iſt, aber doch des traulicheren

Reizes des Wohngemaches oder des prunkenden Glanzes des Feſtſaales entbehrt.

Ein weiteres gemeinſchaftlich mit *Martino Ferrabosco* ausgeführtes Werk Maderna's iſt die Konfeſſion vor dem Grabe S. Peter's, eine Prunkarchitektur von für den Zweck zu großer Weltlichkeit und ohne hervorragende künſtleriſche Wichtigkeit.

Neben dem großen Werke ſeines Lebens können die übrigen Bauten Maderna's nur eine nebenſächliche Theilnahme einflößen. Die innere Einrichtung von St. Maria della Vittoria (1605), ein Werk von unerhörter Marmorpracht, iſt künſtleriſch nicht hervorragend und gehört außerdem in ihren wichtigſten Theilen dem Bernini an, am weiteren Ausbau des Quirinal's (1606) und des Palazzo Strozzi konnte er neue Gedanken nicht zum Ausdruck bringen, ebenſowenig an der Erneuerung von St. Maria sopra Minerva (1606). Dagegen verdient die prachtvolle Treppe des Palazzo Chigi (1587) an der Piazza Colonna Erwähnung, eine jener großartigen, aber nüchternen geradläufigen, breiten und vollkommen bequemen Anlagen, welche erſt zu dieſer Zeit Bedürfniß des neuen Rom wurden. Das in bereits derbem Barock gehaltene Detail dieſes Gebäudetheiles gehört wohl dem Ausbau durch *Vincenzo della Greca* (1630) an, durch welchen auch der Hof ſeine ſinnloſe und häßliche Ausbildung erhalten haben mag. Einer der mächtigſten Bauten Maderna's iſt noch der Palazzo Chigi, ſpäter Colonna di Gallicano, jetzt Odescalchi, an Piazza SS. Apostoli, deſſen prachtvoller, ſpäter erweiterter Hof zu den vornehmſten Rom's gehört: unten das Palladiomotiv mit ſchönen toskaniſchen Säulen, darüber eine Gliederung durch joniſche Pilaſter, dazwiſchen Bogen und eingeſtellte Fenſter; Alles iſt klar, einfach und bedeutend gehalten.

Seinen letzten großen Entwurf, denjenigen des Palazzo Barberini (1624 begonnen)[1]), für Papſt Urban's VIII. (1623—1644) Neffen Francesco Barberini zu vollenden, verhinderte ihn der Tod. Die Frage, inwieweit ſeine beiden Nachfolger *Bernini* und *Borromini* denſelben änderten, iſt eine offene. Ganz unverkennbar hat beim Entwurf der Seitenfaçaden der Palazzo Borghese als Vorbild gedient. Auch hier ſind in zwei und zwar den beiden unteren Geſchoſſen die Fenſter von Liſenen umrahmt, iſt das Erdgeſchoß innerhalb derſelben gequadert. Das oberſte Stockwerk entbehrt dieſer wenig wirkungsvollen Gliederung. In einfacher Folge erſtreckt ſich ſo die auf ſtattlicher Höhe gelegene Façade gegen die Piazza Barberini hin ohne andere Unterbrechung als durch einen Balkon, mehr durch die gewaltige Maſſe, als durch den architektoni-

[1]) H. Tetius, Aedes Barberinae ad Quirinalem, Rom 1642, II. Aufl. 1647.

ſchen Gehalt wirkend. Dieſem Flügel parallel läuft ein zweiter, ganz gleich ausgebildeter; beide mächtige Gebäudetheile zeigen unverkennbar Maderna's Kunſtart. Nicht ſo der zwiſchen dieſelben geſchobene breite Trakt, der nach beiden Seiten als Rücklage hinter den vorſpringenden Flügeln erſcheint. Das ganze Erdgeſchoß des letzteren wird zum Veſtibül, erſcheint nach Außen als offene Halle, deren ruſticirte Pfeiler und Bogen in einer noch ganz in alter Strenge gezeichneten toskaniſchen Pilaſterordnung mit reichem Triglyphengeſims ſtehen. Nur in der Achſe ſind den Balkon tragende Säulen angewendet. Die über dieſer unteren ſich erhebende zweite joniſche Halbſäulenordnung wird von Liſenen begleitet, welche die Rundbogenfenſter wie in Füllungen hinein gezeichnet erſcheinen laſſen. Dieſer Gedanke dürfte auch noch dem Maderna angehören, nicht aber die Schrägſtellung der Gewände in der dritten, aus Bündeln von je einem ganzen und zwei halben korinthiſchen Pilaſtern gebildeten Ordnung. Denn dieſe nach den Geſetzen der Reliefperſpektive geſchaffene Fenſterumrahmung ſoll den Eindruck einer größeren Mauertiefe und Maſſenhaftigkeit hervorrufen — ein Motiv entwickelter Barockkunſt. Ebenſowenig gehörten die kleinen Rücklagen zu Seiten der Loggia, hinter welcher die Treppen liegen, die innere Einrichtung und die Hinterfaçade dem erſten Entwurfe an. Vielmehr iſt anzunehmen, daß Maderna die Loggia mit einem geſchloſſenen Halbgeſchoß beendet und ſomit dem Hauptgeſims der Flügelbauten untergeordnet zu ſehen wünſchte.

Vergleicht man dieſen Palaſt mit früheren verwandten Arbeiten, ſo zeigen ſich im Aufriß wenig Veränderungen. Ueberall noch das feſte Schema, in Achtung vor dem Hauptgeſims, mäßige vertikale, große horizontale Theilungen, der Mangel an Ordnungen, im Grundriß die Gruppirung rechtwinklicher Räume um einen ebenſo geſtalteten, hier allerdings nur zur Hälfte ausgeführten Hof; bis auf den ſpäter fertig geſtellten Mittelbau eine klare, aber der innigen, wohnlich bequemen Verbindung entbehrende, nicht im höheren Sinne künſtleriſche Raumvertheilung, eine gute, durch ununterbrochenes Schaffen in den mächtigſten Verhältniſſen gehobene Schulung, aber wenig eigene Thatkraft, wenig von dem ſprudelnden Geiſt, der im Anfang des 17. Jahrhunderts das außerrömiſche Italien ſchon ganz erfaßt und durchtränkt hatte.

Nur in einem Gebiete zeigt ſich dieſe Richtung auch ſchon bei Maderna: dort, wo er die Architektur zur Landſchaft ſtimmen und aus dem Monumentalen in das Anmuthige übergehen will. Zwar ſind die berühmten Springbrunnen auf der Piazza di S. Pietro mit ihren edel profilirten Becken und auf achteckigem Fuß ſich erhebenden Schalen, den prächtigen pilzartigen Bekrönungen, auf welche das Waſſer auf-

ſchlägt, um dann in breitem Fall herabzuſtürzen, im Detail wie im Geſamtentwurf unvergänglich edele Vorbilder ſtrengerer Auffaſſung; zwar ſteht die Fontaine auf Piazza Scossacavalli, die etwas minder zierliche im Hof und namentlich die reizende Anlage vor dem hinteren Thor des Vatikans denſelben an Trefflichkeit des Aufbaues wenig nach; aber in den Waſſerkünſten des Vatikaniſchen Gartens tritt ſchon der Naturalismus in einem Maßſtabe hervor, der im Gegenſatz zu der ſcherzweiſen Verwendung desſelben durch die früheren Meiſter ſteht. Da iſt vor Allem dem künſtlichen Felsbau ein unmäßiges Recht eingeräumt: von Baſtionen eingefaßte Grotten, Terraſſen mit Höhlen, aus denen Drachen Waſſer hervorſpeien u. ſ. w., ſind mit demſelben erfüllt, ein Schiff — la Galera — erſcheint als Quell unzähliger Waſſerſtrahlen. In der Grundrißbildung zeigt der Vatikaniſche Garten ſelbſt jedoch, ſoweit er Maderna's Werk iſt, noch ganz den architektoniſchen Zug der Zeit.

Die ſchwankende Stellung zwiſchen dem Einfluß der ſtrengeren älteren und dem Streben einer bewegteren formenreichen neueren Kunſtart theilt mit Maderna der große Maler *Domenico Zampieri*, genannt *Domenichino* (geb. zu Bologna 1581, † zu Neapel 1641), der ſich auch als tüchtiger Baumeiſter erwies. Noch herrſchte ſichtlich die alte Vorliebe für Maler als Leiter der Villenbauten in Rom, denn außer dem Antheil an der Villa Negroni werden die Villen Belvedere in Frascati und Ludovisi in Rom (gegen 1620) als ſein Werk bezeichnet. An letzterer iſt das Architektoniſche unbedeutend. Das kleine Kaſino am Eingang zu dem umfangreichen, jetzt gänzlich veränderten Garten iſt außen ganz ſchlicht und an der Innenſeite in ſehr willkürlichen, Schmuckformen gehalten. An dasſelbe gelangt man vom vorderen Gartenplatze erſt über eine Brücke und eine von Graben und Treppen umgebene Terraſſe. Der Garten theilte ſich wieder durch große architektoniſche Linien, als deren Endpunkte die Thürme der antiken Stadtmauer gewählt wurden. Eine Galerie für antike Statuen befand ſich zur Rechten, zur Linken in weiterer Entfernung ein maleriſches, um ein mittleres Belvedere im griechiſchen Kreuz gruppirtes Gartenhaus, das Caſino dell' Aurora, welches bekanntlich *Guercino* (1620) ausmalte. Die Gartenanlage ſtammt mithin aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts und kann daher nur in einzelnen Details ein Werk *Lenôtre's* ſein, dem ſie ſonſt zugeſchrieben wird.

Weitaus bedeutender iſt Domenichino's Antheil an einem der großartigſten Kirchenbauten des neuen Rom, an S. Ignazio (1626 begonnen), der nach zwei von ihm geſchaffenen Plänen durch den Jeſuitenpater *Oratio Grassi* ausgeführt wurde (Fig. 141 und 142). Die Verwandtſchaft mit dem Geſù iſt eine unverkennbare. Die Differenz im Grundriß beſteht faſt nur darin, daß bei S. Ignatio die Kuppelpfeiler jener im Geſù angeordneten Kapellen entbehren und daher das Zwiſchenglied zwiſchen Langhausarkaden und Kuppel fehlt und ferner darin, daß die Kapellen, zwar je ein unter eigener Kuppel geſchloſſenes Bauglied, doch unter ſich durch breite, an den Seiten von joniſchen Säulen eingerahmte Oeffnungen verbunden, zuſammen ſelbſtändige Nebenſchiffe bilden. Ebenſo ſtehen zu Seiten der Pfeiler des Langhauſes Säulen, welche die Arkadenbogen tragen. Ueber den korinthiſchen Doppelpilaſtern der Pfeiler ruhen das Gurtgeſims, die Attika und das mächtige Tonnengewölbe. Auch hier ſind die Arkaden durch eingeſtellte Säulen bereichert. Dem Streben nach größerem Reichthum war ſomit Genüge gethan. Aber der heutige Eindruck der Kirche, der durch *Pozzo's* meiſterhafte Dekoration beherrſcht wird, iſt wieder nicht dem älteſten Plane, mithin weder dem Domenichino noch dem Graſſi zuzuſchreiben. Entkleidet man im Geiſte den Bau jenes ſprudelnd reichen Schmuckes, ſo wird man wieder die edle Einfachheit und monumentale Würde und Raumſchönheit der Spätrenaiſſance in ihm finden, obgleich das Detail, namentlich dasjenige der großen Hauptglieder, wie z. B. die Bildung der kanellirten Pilaſter, des über ihnen verkröpften Geſimſes, trotz ſeines Reichthums trocken und wenig erfreulich iſt.

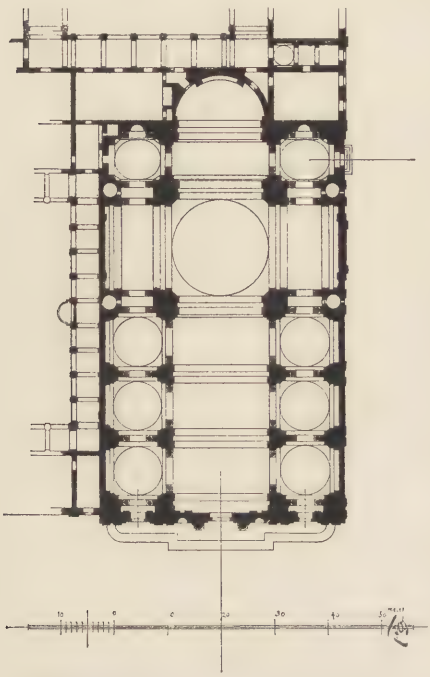


Fig. 140. S. Ignazio zu Rom. Grundriss.

Die Künſtler geringerer Bedeutung fühlten ſich in dieſer Zeit des Umſchwunges noch weniger ſicher in der Behandlung der architektoniſchen Formen. So *Giovanni Battista Soria* (geb. 1581, † 1651), welcher ſeinem inneren Weſen nach ſtark von der Spätrenaiſſance durchdrungen war, doch der neuen Schule zuſtrebte. Er zeigte eine gewiſſe Vorliebe für Werke des Kupferſtechers *Giovanni Battista Montano* (geb. zu Mailand 1534,

† zu Rom 1621), welche er in verſchiedenen Bänden [1]) herausgab. Die vielfachen Umbildungen des Centralbaues, die nirgends große, aber ſtets anheimelnde, an deutſche Meiſter erinnernde Behandlung des Details zeigen Montano als einen zwar handwerksmäßig arbeitenden, doch für die Zeit beachtenswerthen Meiſter. Es iſt zugleich bezeichnend, daß er ſeine Ornamente ſelbſt „capricciosi“ nennt, mithin ihrer barocken Eigenart als eines Vorzuges ſich rühmt. — Als Architekt hat Soria dadurch Bedeutung, daß er noch einmal eine Anzahl Kirchenfaçaden in der einfacheren ſtrengeren Form ſchuf, aber zugleich ſich vor der neuen Schule beugte, ohne den inneren Beruf zu beſitzen, ihrem genialiſchen Weſen zu folgen. Von ihm iſt die ziemlich nüchterne Vorhalle doriſcher Ordnung von S. Crifogono in Trastevere (1623); die wirkungsvolle, dreiachſige und zweigeſchoſſige Façade von St. Catarina da Siena (1630), welche zu den glücklicheren Kompoſitionen jener Zeit gehört; das pilonenartige Portal vor dem Vorhof von S. Gregorio Magno (1633), welches ſich in drei Rundbogenportalen zwiſchen gekuppelten, joniſchen Pilaſtern oberhalb einer hohen Freitreppe erhebt und von einem wohlgebildeten, zweiten Geſchoß überragt wird; und ferner die ſichtlich der Maderna's benachbarter Kirche St. Suſanna nachgebildete Façade von St. Maria della Vittoria (gegen 1630), welche den Namen vom Triumpf der katholiſchen Sache in der Schlacht am Weißen Berge bei Prag trägt, ein nach dem Schema des Geſù angelegter, räumlich beſcheidener, nur infolge ſeines überreichen, inneren Schmuckes viel beſuchter Bau mit niederer Kuppel, deſſen Façade ſich durch vollſaftiges, ſtämmiges, ja faſt grobes Detail und ſchon ſtarke Neigung für Verkröpfungen und Sonderbildungen aller Art auszeichnet.

Des *Rosato Rosati* 1612 erbaute Kirche S. Carlo ai Catinari erwehrt ſich wacker der im Zeitgeſchmack liegenden Abſonderlichkeiten ebenſo des *Vincenzo della Greca* maleriſch über einer hübſchen Freitreppe ſich aufbauende Kirche S. Domenico Sifto (1630) neben St. Caterina, welche im Detail noch eine gewiſſe Friſche und Urſprünglichkeit zeigt und durch die edle Bildung der Geſimſe, die ſtarke ſcheitrechte Theilung, die, wenn auch barocke, doch naive Behandlung des Füllornamentes in dem bekrönenden Giebel an norditalieniſche Bauten mahnt. Das Innere war mir unzugänglich.

Weiter verſuchte *Carlo Lombardo* (geb. zu Arezzo, 1559 † 1620)

---

[1]) Gio. B. Montani und Gio. B. Soria: Scielta d'varii tempietti antichi, Rom 1624. — Dieſelben: Diversi ornamenti capricciosi per depoſiti o altari, Rom 1625. — Dieſelben: Tabernacoli diversi, Rom 1628.

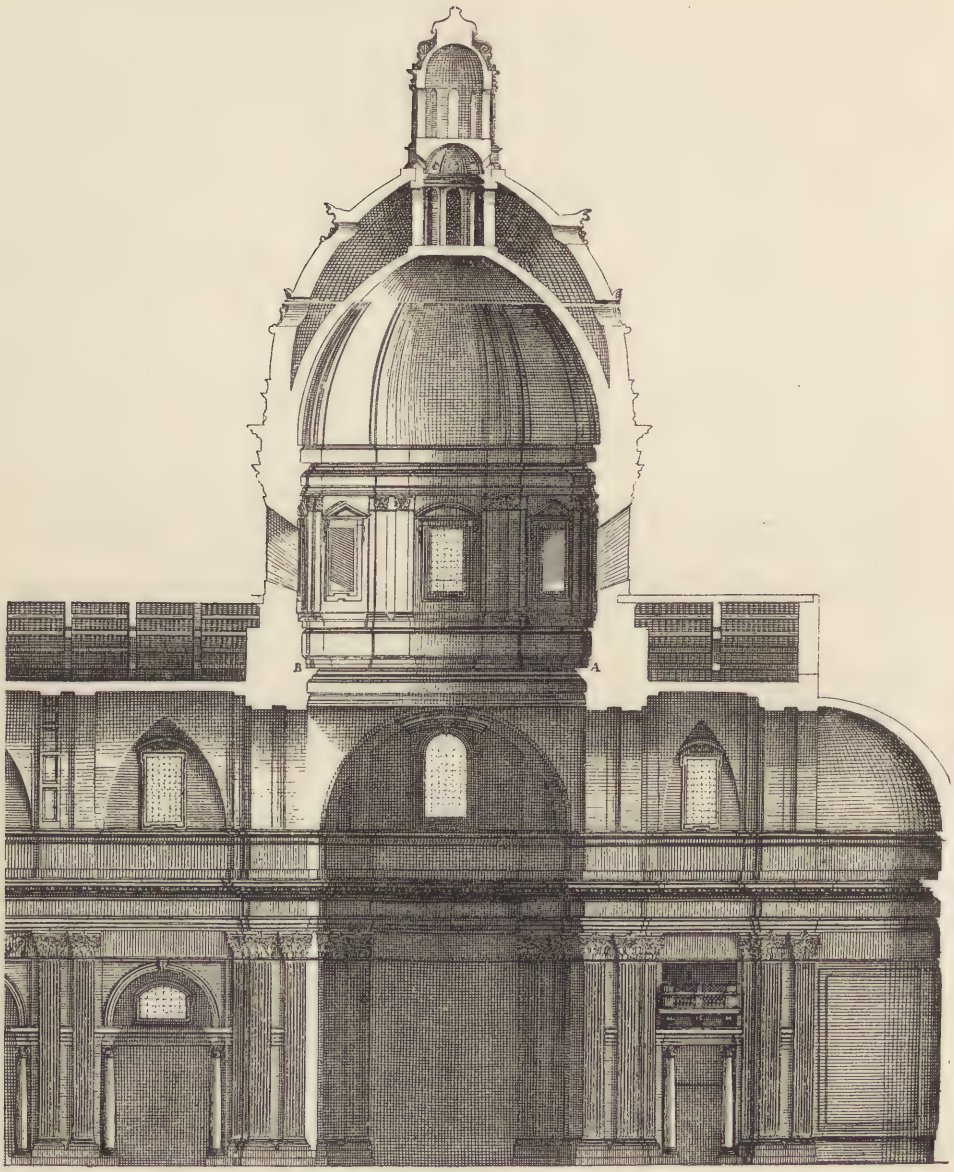
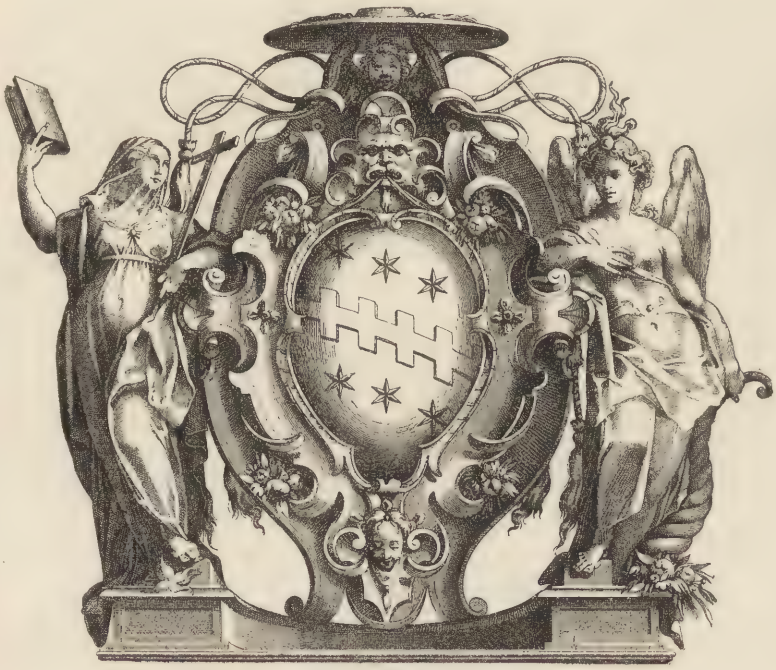


Fig. 141. S. Ignazio zu Rom. Längsſchnitt durch Vierung und Chor.

von dem auch die Anlage der römiſchen Villa Aldobrandini ſtammt, an der Kirche St. Francesca Romana (1615), auf dem Forum, zuerſt eine Kirchenfaçade mit einem Pilaſterſyſteme zu ſchaffen

und ſo mit tüchtigem Können und in wohlberechneter Formgebung den Bann des römiſchen Façadenſchema's zu durchbrechen.

Schließlich ſei noch des *Giovanni Maggi* Erwähnung gethan, der ſich durch die allerdings wenig künſtleriſche Darſtellung der Brunnen Roms im Stich bekannt machte und der Architekt *Donato Frosini*, der die ſtreng und edel gezeichneten Triumphbogen auf dem Kapitol beim Einzug des Papſtes Paul V. (1605) errichtete, Momentdekorationen, die ſpäter regelmäßig bei gleicher Gelegenheit nach neuem Plan entſtanden und in der Folgezeit die erſten Architekten Roms beſchäftigten.



IX. KAPITEL.

Bernini's Anfaenge.

Kein Künſtler der Welt hat gleiche Verehrung bei ſeinen Zeitgenoſſen gefunden, wie *Giovanni Lorenzo Bernini* (geb. 1599 zu Neapel, † 1680 zu Rom), keiner aber auch iſt ſo ſchnell und ſo tief in Mißachtung geſunken, wie der Meiſter, welcher während ſeiner langen Künſtlerlaufbahn, faſt zwei Menſchenalter hindurch, für den erſten Architekten und Bildhauer Roms und Italiens und ſomit der ganzen Welt galt. Wie ſeine Umgebung kaum Worte genug fand, ihn zu feiern, wie der ſtolzeſte König des Jahrhunderts, Ludwig XIV., ihn gleich einem Prinzen von Geburt empfing und hielt, ſo glaubte die ſpätere Kritik nicht genügend ſcharfe Ausdrücke finden zu können, um ſeine Werke zu verdammen. Sein Name wurde als bezeichnend für den höchſten Ungeſchmack ſprichwörtlich verwendet, derſelbe, welcher ſo lange Zeit als der glänzendſte, nur mit dem Michelangelo zu vergleichende Stern am Kunſthimmel geſtrahlt hatte.

Es wird ſo wenig unſere Aufgabe ſein, Bernini vor der Ueberſchätzung ſeiner auf dem geiſtigen Boden des Barock ſtehenden Zeitgenoſſen, wie vor der Unterſchätzung ſeiner, der folgenden einſeitig klaſſiciſtiſchen Periode angehörigen Feinde zu bewahren. Wir haben ihn im Rahmen ſeiner Zeit zu ſchildern und nur zu erklären, wie er zu Ruhm und wie zu Unruhm kam.

Bernini war ſchon als Kind bewundert, ſchon lange ein gefeierter Bildhauer, ſchon als der neue Michelangelo bezeichnet, ehe er ſich

Fig. 142. St. Peter zu Rom. Tabernakel.

mit dem Regierungsantritt Urban's VIII. (1623—1644) der Architektur zuwendete, indem er das Tabernakel von St. Peter (—1633) (Fig. 142) entwarf und ausführte, jenes Werk, welches mehr als irgend ein anderes das Schickſal ſeines Schöpfers nach der guten, wie der ſchlimmen Seite theilte. Aus früherer Zeit kennen wir nur die Façade der kleinen Kirche St. Bibiana (1625), eine ſo ſchlichte, maßvolle und ſtreng in den Formen des Domenico Fontana gehaltene Anlage, daß ſchwerlich jemand in ihr die Erſtlingsarbeit des gewaltigen Umbildners der architektoniſchen Formen vermuthen wird.

Eines Tages befand ſich Bernini, ſo iſt uns überliefert, mit Annibale Caracci, der aber ſchon 1605, als Bernini nur 6 Jahre zählte, geſtorben war, und andern tüchtigen Meiſtern im St. Peter. Beim Umkehren ſoll Caracci geſagt haben, es werde eines glänzenden Geiſtes bedürfen, um einen Altar zu ſchaffen, der der mächtigen Kirche entſpräche. Und der junge Bernini ſoll geantwortet haben: Ach, würde ich es doch! (Ah, foss io quegli!). Beide Künſtler waren alſo im Anblick des noch leeren Domes, ſelbſt noch vor Fertigſtellung des Langhauſes ſich einig, daß ein Altar unter die Kuppel gehöre. Und deßhalb gerade hierher, während doch bei allen anderen Centralkirchen derſelbe in der Oſtendung des Chores liegt, weil St. Peter zu groß iſt, als daß ein Wandaltar den ganzen Bau beherrſchen könnte, weil der Chor zu lang und die Kuppel zu mächtig iſt. Unter letzterer allein durfte der Altar ſtehen, wollte er, wie er doch ſoll, im Mittelpunkt des Intereſſes ſich befinden. Stünde er nicht hier, ſo würde St. Peter noch weniger wie heute den Eindruck des Kirchlichen in dem Sinne machen, daß man alsbald erkennt: hier werden gottesdienſtliche Handlungen vorgenommen, ſtatt in dem Sinn: hier iſt der Frömmigkeit ein Denkmal geſetzt. Es offenbart ſich in dem jungen Werk eben klar der Einfluß der kirchlichen Reform. Ja ſelbſt Bernini's Altar erfüllt den Raum noch nicht genug, um im erſteren Sinn St. Peter dem Beſchauer alsbald verſtändlich zu machen. Er iſt keineswegs zu groß für die kirchliche Bedeutung, die er im Raum einnimmt. Er ſteht aber auch in künſtleriſcher Hinſicht am rechten Platz: nicht unmittelbar im Mittelpunkt der Vierung, ſondern hinter demſelben, ſo daß für den vom Langhaus Kommenden die Kuppel nun erſt recht über der Konfeſſion und dem Tabernakel ſchwebend erſcheint.

Die Form des Baues war bedingt durch die Umgebung. Noch war die Inkruſtation der Kuppelpfeiler nicht vollendet. Die architektoniſchen Maſſen waren ungegliedert und wirkten mit der ganzen Wucht ihrer Rieſengröße. Neben dieſen, allen Maßſtab überſchreitenden Verhältniſſen mußte der Altar, wenn er als Herz der Kirche ſich Gel-

tung verſchaffen wollte, mit reich entwickelten Formen, neben den ſtarren Geraden der Pilaſter als bewegte Umrißlinie, neben der architektoniſchen Strenge, als freies, der Feſſeln des Materials thunlichſt entledigtes Gebilde in die Erſcheinung treten. Aehnlich wie hier Bernini empfanden die Spät-Gothiker, indem ſie auch als Gegenſatz zu den ſtarren ſenkrechten Linien der lang geſtreckten Pfeiler in den Choranlagen die bewegteſte, zierlichſte, eine dem Steinmaterial Hohn ſprechende Schmuckarchitektur für ihre Altäre wählten. Sollten dieſe vor den Gebilden der raumumfaſſenden Bauglieder ausgezeichnet werden, ſo mußte der Reichthum der Linie für die geringere Ausdehnung entſchädigen. Dieſe Erwägung mag Bernini beſtimmt haben, die denkbar bewegteſten Formen zu wählen. Dazu kam eine geſchichtliche Erinnerung, nämlich die, daß die noch heute meiſt erhaltenen Säulen, welche den alten, aus dem 8. Jahrhundert ſtammenden Hochaltar ſchmückten, gewundene waren, mithin eine ähnliche Geſtaltung am Neubau doppelt erwünſcht ſchien.

Die Form der gewundenen Säulen war demnach an ſich keine neue. Sie war es auch nicht für die Renaiſſance. Schon *Rafael* wendete ſie in einer ſeiner Gobelinentwürfe an, und zwar dort ſogar als Träger einer Architektur, bei einem tempelartigen Gebäude, nach ihm *Giulio Romano* in plaſtiſcher Ausführung, wie wir ſahen, zu Mantua, *Paolo Veronese* erfreut ſich ihrer reichen Geſtaltung in den Deckengemälden der Villa Barbara zu Maſer und des Dogenpalaſtes zu Venedig (Venetia in der Herrlichkeit), *Sanmichele* hat ſie, freilich in weſentlich beſcheidener Durchführung, wiederholt verwendet. Andere Beiſpiele ließen ſich leicht hinzufügen. *Vignola* gab in ſeinem Lehrbuch die Regeln ihrer Konſtruktion.

Auch die dem Altar Bernini's zu Grunde liegende Idee iſt keine neue. Dem altchriſtlichen Stile entlehnt iſt das Tabernakel, d. h. der auf Stützen ruhende, den heiligen Raum auszeichnende Thronhimmel. Dies geht deutlich aus den beiden Projekten Bernini's zum Altar hervor, welche Letarouilly darſtellt. In einem ſind vier koloſſale Engel aufgeſtellt, die auf lanzenartigen Stangen einen quadratiſchen, mit Lambrequins behängten Rahmen tragen, mithin in ganz naturaliſtiſcher Weiſe den Grundgedanken ausdrücken. Das zweite nähert ſich ſchon ganz dem ausgeführten Plane. Bei dieſem nun erheben ſich vier gewundene, reich im unteren Drittel mit Pfeifen, darüber mit Laubwerk und darin ſpielenden Putten verzierte kompoſite Säulen an den Ecken des heiligen Raumes. Sie tragen nicht im Sinn der antiken Säule eine Laſt, ſondern heben nur nach Art der Votivſäulen ein Gebälkſtück und über dieſem eine Statue empor. Daher ſcheint ihre Form äſthetiſch ge-

rechtfertigt, ähnlich wie diejenige der Trajansſäule. So empfand beiſpielsweiſe auch der franzöſiſche Klaſſiciſt *Davillier*, der 1691 in ſeinem „Cour d'architecture“ ſagt, die gewundenen Säulen „ne peuvent porter que leur entablement, ayant plus de richeſſe que de solidité“. Auf den Gebälkſtücken liegt der mit Lambrequins geſchmückte, leichte Rahmen des Thronhimmels auf. Vier frei aus den Ecken über dem Gebälk gegen die Mitte aufgeſchwungene Konſolen vereinen ſich wie Rippen zu einem kuppelartigen Gebilde über der Mitte des Altars und halten ihrerſeits wieder die Weltkugel und das Kreuz empor. Hier handelt es ſich alſo nicht um eine ſtatiſchen Geſetzen folgende Architektur, ſondern um ein völlig freies, in vielen Motiven ſogar der Kunſt des Tapeziers ſich näherndes dekoratives Gebilde. Nirgends erheben die Formen den Anſpruch, als ſeien ſie für das Tragen und Stützen von Laſten beſtimmt; energiſch lehnen ſie die Zumuthung ab, als ſeien ſie mehr, als frei aufſteigende, rein ornamentale Geſtaltungen, die nur beſtimmt ſind, die Gränzen des heiligen Gebietes feſtzuſtellen. Die alte Idee des Tabernakels iſt mithin durch Bernini ebenſo neu als geiſtvoll fortgebildet. Er mußte auf die frühere Art der völligen Ueberdeckung des Altars mit einer Kuppel verzichten, da an dem gewählten Standorte, in St. Peter dadurch dem Tiſch des Herrn alles Licht genommen worden wäre. Hierdurch gelangte er zu dem phantaſtiſchen, aber auch phantaſievollen Aufbau, welcher nun das Grab des heiligen Petrus umgiebt.

Dieſe geiſtreiche Löſung der ſchwierigen Frage rief denn auch einen Sturm der Begeiſterung hervor. Es war der Bruch mit der veralteten, trocken gewordenen Ueberlieferung aus der Schule Vignola's. Tauſendfältig wurde der Altar von St. Peter wiederholt. Mit ihm war Bernini's Ruhm als Architekt begründet. Schon jetzt erkannte man den Mann, der die Architektur eine neue Sprache zu reden lehren ſollte. Und wirklich, mag das Tabernakel des 17. Jahrhunderts auch nach unſerer Erkenntniß der ſtiliſtiſchen Eigenart des 16. Jahrhunderts nicht in dem Bau Bramante's und Michelangelo's hineinpaſſen, nach der Auffaſſung jener Zeit that es dieß im höchſten Grade. Denn es war eine Steigerung, der vollendete Ausdruck des von letzterem in St. Peter hineingetragenen Geiſtes der Befreiung von der Antike zu ſelbſtändiger Ausdrucksform, es war der ſtolzbewegte Feſthymnus der triumphirenden Kirche inmitten des Ruhmesglanzes derſelben.

Und noch heute muß man Bernini's Arbeit als einzig mögliche Löſung gelten laſſen. Wer wagt nur vermuthungsweiſe auszuſprechen, was Michelangelo ſelbſt an jene Stelle geſetzt haben würde, wer aber wagt auch zu hoffen, daß irgend eine folgende Zeit etwas Beſſeres als Bernini zu ſchaffen vermocht hätte oder vermögen werde, ein Werk,

welches nur eine Giltigkeitsdauer von 50 Jahren überlebte! Etwa das Rococo, der Klafficismus oder der hellenifirende Stil felbft eines Schinkel?

Fig. 143. St. Peter zu Rom. Anficht mit den von Bernini beabfichtigten Thürmen.

Die zweite gewaltige Jugendarbeit Bernini's war der Ausbau von Maderna's Façade von St. Peter und zwar zunächft der Ausbau der Thürme. Zu demfelben fand unter Papft Urban VIII. (1623—1644)

eine Art Konkurrenz der erſten damals in Rom lebenden Künſtler ſtatt, deren Reſultat wir wieder durch Letarouilly kennen lernen. Dieſe beweist vor Allem, daß Maderna's Anſicht, die Façade fordere zwei Glockenthürme, damals allgemein getheilt wurde. Am mindeſten entſchieden mit Rückſicht auf die Kuppel ging *Francesco Rainaldi* vor. Er wollte die Attika an den Eckbauten abtragen und nur über den Halbſäulen der Mittelriſalite laſſen, auf das Hauptgeſims aber feine dem Plane Maderna's nachgebildeten Thürme ſetzen. Doch ſchuf er zugleich ein zweites Projekt, durch welches er, wie alle übrigen, die Meinung bekundete, daß Maderna's Thürme entweder zu bedeutend oder nicht mächtig

Fig. 144. St. Peter zu Rom mit Bernini's Thürmen.

genug ſeien, daß es gelte, die Kuppel in der Frontanſicht künſtleriſch zu überholen, da dieſe jene nicht mehr zu beherrſchen vermochte. Daher zeigt dieſe Arbeit, wie auch die beiden Projekte des *Martino Ferrabosco*,[1]) und dasjenige des *Cesare Braccio* einen zweigeſchoſſigen, aus offenen Säulenſtellungen, Baluſtraden, Statuen, reich verkröpften Geſimſen gebildeten Aufbau und darüber meiſt eine mehr oder minder barocke Kuppel.

Aehnlich iſt Bernini's Projekt (Fig. 143), nach welchem ſeit 1638 der nördliche Thurm ausgeführt wurde. Bekanntlich mußte derſelbe in Folge des Senkens der Fundamente 1647, nachdem er bis an die Kuppel vollendet war, wieder abgetragen werden.

[1]) Gio Batt. Costaguti, Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano, Rom, 1864.

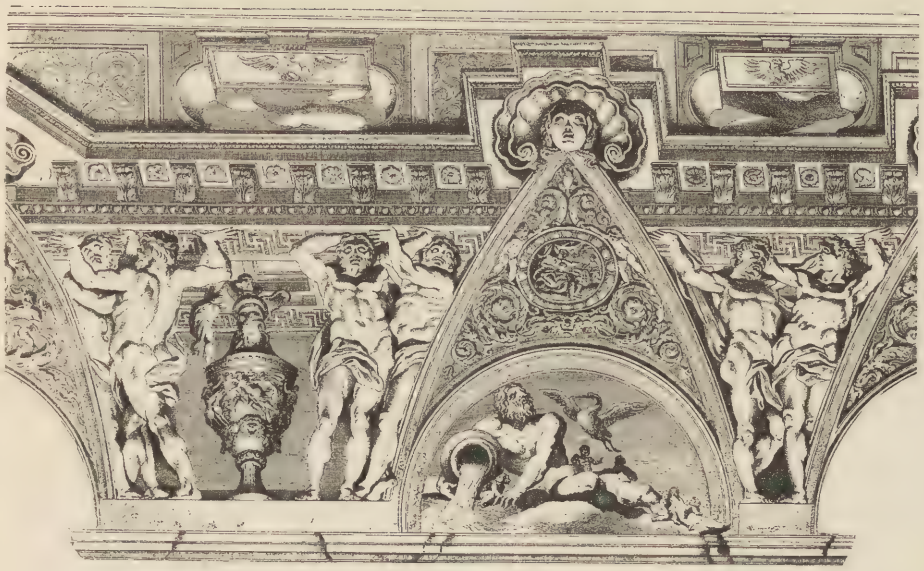
Dieſer Thurm beſtand aus zwei Ordnungen über einander, die Ecken bildeten ſchräg geſtellte Pfeiler, vor denen ſich nach jeder Seite eine Säule frei vorkröpfte und zwiſchen welchen deren zwei als Träger der Geſimſe eingeſtellt waren. Ueber der Baluſtrade des zweiten Geſchoſſes baute ſich eine zierliche Säulen- und Bogenarchitektur auf, welche die kuppelartige Bekrönung trug. Die Höhe des Thurmes betrug, nach Fontana's Angaben, 55,13 Meter, die der Façade Maderna's von Oberkante Sockel bis Oberkante Baluſtrade 45,31 Meter. Die Geſamthöhe mithin 100,44 Meter, die der Kuppel aber 131,68 Meter. Es würde demnach, von vorn geſehen, die Kuppel neben den mächtigen Thurmbauten

Fig. 145. St. Peter zu Rom mit Bernini's Thürmen.

faſt völlig verſchwunden ſein, von Weitem betrachtet jedoch ſie an Höhe und Wucht unbedingt beherrſcht haben (Fig. 144 und 145). Auch die zierlichere Bildung der Thürme, die durchſichtige hallenartige Behandlung der Stockwerke, die Vermeidung großer Mauermaſſen deutet auf die künſtleriſche Abſicht Bernini's hin, zwar die Façade, nicht aber den ganzen Bau mit ſeinen Autbauten zu beherrſchen. Er kam zu einem Syſtem, ähnlich jenem, welches uns etwa am Dom zu Mainz und andern romaniſchen Bauten entzückt. St. Peter iſt zu mächtig, als daß er völlig einheitlich ausgeſtaltet werden könnte. Daher mußten die Theile je als Ganzes und doch wieder im Verhältniß zur Geſamterſcheinung gegliedert werden. Dies gelang dem Meiſter im höchſten Grade. Wir

werden ihn auch hinſichtlich dieſes frei erfundenen Werkes als einen der führenden Kräfte auf lange Zeit hin zu nennen haben. Denn, wenngleich die Thürme nur theilweiſe ausgeführt wurden und die Anfänge derſelben ſchon nach einem Jahrzehnt wieder verſchwanden, blieb der künſtleriſche Gedanke der Welt erhalten und wirkte mächtig in den Werken der folgenden Geſchlechter nach.

Dieſe beiden durchaus eigenartigen Schöpfungen, mehr aber der in ihnen lebende und wirkende Geiſt künſtleriſcher Selbſtändigkeit, kühnen Vertrauens auf das eigene Geſtaltungsvermögen und auf die Berechtigung der aus dem Zeitgeiſt entſproſſenen neuen künſtleriſchen Aufgaben und Anſprüche gaben Bernini das gewaltige Uebergewicht über ſeine Zeitgenoſſen. Man erkannte in ihm den Meiſter, dem die Kunſt als gehorſame Magd zu dienen habe, der über ihr ſtehe, nachdem man nur zu lange geglaubt hatte, daß es Aufgabe des Architekten ſei, ſich der an antiken Regeln alt gewordenen Herrin geduldig zu beugen. Die Tage Michelangelo's ſchienen ſich erneuern zu wollen. Der Geiſt Palladio's und ſeine vorſichtige, prüfende, nachempfindende Art hatten zwar den Künſtlern eine Schulung gegeben, welche ſie Alles zu wagen befähigte, aber der Schatten des großen Vicentiners erſchien ihnen heute blos noch als die nothwendige Vorſtufe, aus der der ächte Meiſter die Bauſteine für die Verwirklichung neuer Gedanken entnehmen ſolle. Die Regel hatte ihr Recht verloren.



X. KAPITEL.

BORROMINI.

Neben Bernini ſteht ein zweiter Künſtler von nicht minder hoher Begabung, *Francesco Borromini* (geb. zu Biſſone im Mailändiſchen 1599, † zu Rom 1667), gleich jenem zuerſt Bildhauer, als ſolcher und in der Architektur, wenn auch nicht ſein Schüler, ſo doch ſein gleichalteriger Gehilfe, ein Mann von gewaltigen Gaben, ſtürmiſch vordringender künſtleriſcher Willenskraft und zugleich erfüllt von dem brennendſten Ehrgeiz, das Größte zu leiſten und ſeine Kunſt auf eine bisher unerreichte Höhe der Wirkung zu bringen.

Was Borromini gemeinſam mit Bernini oder unter deſſen Leitung geſchaffen hat, giebt uns keinen klaren Einblick in Können und Wollen des merkwürdigen Mannes. Um ſo mehr werden wir durch das erſte ſelbſtändige Werk überraſcht, welches kaum minder mächtig auf jene Zeit gewirkt haben mag, als Bernini's Tabernakel: es iſt dies die kleine Kirche S. Carlo alle quattro fontane (1640—1667). An der Straßenecke, an welche dieſelbe ſich lehnt, ſtand ſchon eine der vier Brunnenniſchen Domenico Fontana's, das Terrain war unregelmäßig. Borromini bildete die Kirche aus dem Oval (Fig. 147), ohne Querſchiffe, und ordnete nur in die Hauptachſe zwei halbkreisförmige und an die

Langſeiten je eine flache Niſche an. Vor die geſchwungenen Grundlinien ſtellen ſich korinthiſche Säulen, die das Gebälk und über dieſen die im Korbbogen gehaltenen Scheidebogen der Niſchen tragen. Ueber den Bogen zieht ſich ein Gurt hin, der die ovale, reich kaſſettirte Kuppel trägt. Ueber dieſer ſchwebt eine breite, allein das Licht ſpendende Laterne. Das Bezeichnende an der Anlage iſt, daß es faſt keine einzige gerade Linie im Grundriß giebt; der enge Bauplatz iſt aufs Aeußerſte ausgenützt und mit einem geradezu verblüffenden Geſchick zu einer überaus reichen Anlage verwendet. Wer den Plan dieſer Kirche, die ächt barocke Größe ihrer Verhältniſſe, den Reichthum ihres Schmuckes in der bildlichen Darſtellung ſieht, wird vermuthen, daß in der Ausführung dieſe Fülle der Gebilde den Raum erſticken oder zum Mindeſten eng und klein erſcheinen laſſen werde. Aber mir unerklärlicher Weiſe hilft gerade die Größe und Energie der Motive des Aufriſſes den Beſchauer über die Kleinheit des Grundriſſes hinweg zu täuſchen. Das höchſt intereſſante dämmerige Oberlicht wirkt kräftig zur Stimmung mit. Es zeigt ſich zum erſten Mal in unverkennbarer Schärfe ein merkwürdiges künſtleriſches Streben, welches bezweckt, durch mit größtem Raffinement angewendete techniſche Mittel bei dem Beſchauer Eindrücke zu erwecken, welche über das hinausgehen, was eine ſchlicht gehandhabte, wahre Architektur zu leiſten vermag. Es hatte die römiſche Schule mit ihrem einſeitigen Streben nach Größe zur Leere und Langeweile geführt. Wollte man die Wucht der Wirkung ohne das unangenehme Empfinden, daß der Mangel an Detail für den Naheſtehenden die geſteigerten Verhältniſſe unintereſſant erſcheinen läßt, ſo mußte man jene Wirkung durch künſtliche Mittel auch bei kleineren Formen zu ſchaffen ſuchen. Borromini iſt der Meiſter, welcher dieſe Kunſt mit heißem Schaffensdrang und einem Geiſte, der wenig ſeines Gleichen hat, zum Siege zu verhelfen beſtrebt war. Bei ihm hat jedes Glied eine beſondere und geheime Abſicht, er begnügt ſich nie mit den überkommenen Formen, ſondern ſucht ſolche zu ſchaffen, die den Zweck ausdrücklicher beſagen, wie jene der Antike und ihrer Nachfolger. Hierbei wirft er das Streben nach tektoniſcher Wahrheit mit dem Formelſchema der Alten über Bord und ſtellt an deſſen Stelle das Ideal einer maleriſch empfundenen Schönheit. Die einzelnen Bauglieder werden ihm zu ornamentalen Hilfsmitteln. Er verwendet ſelbſt die Säule, das Gebälk nur von dem Geſichtspunkt aus, ob an dieſer oder jener Stelle ein Schatten, ein Vorſprung, ein Abſchluß der Maſſen nöthig ſei. Wie das Rankenwerk des Ornaments dem Künſtler ſich fügen muß, um hier einen Kreis, dort einen Streifen zu füllen, ſo werden ganze Ordnungen bei Borromini nach dekorativen Geſetzen über die Mauerflächen vertheilt,

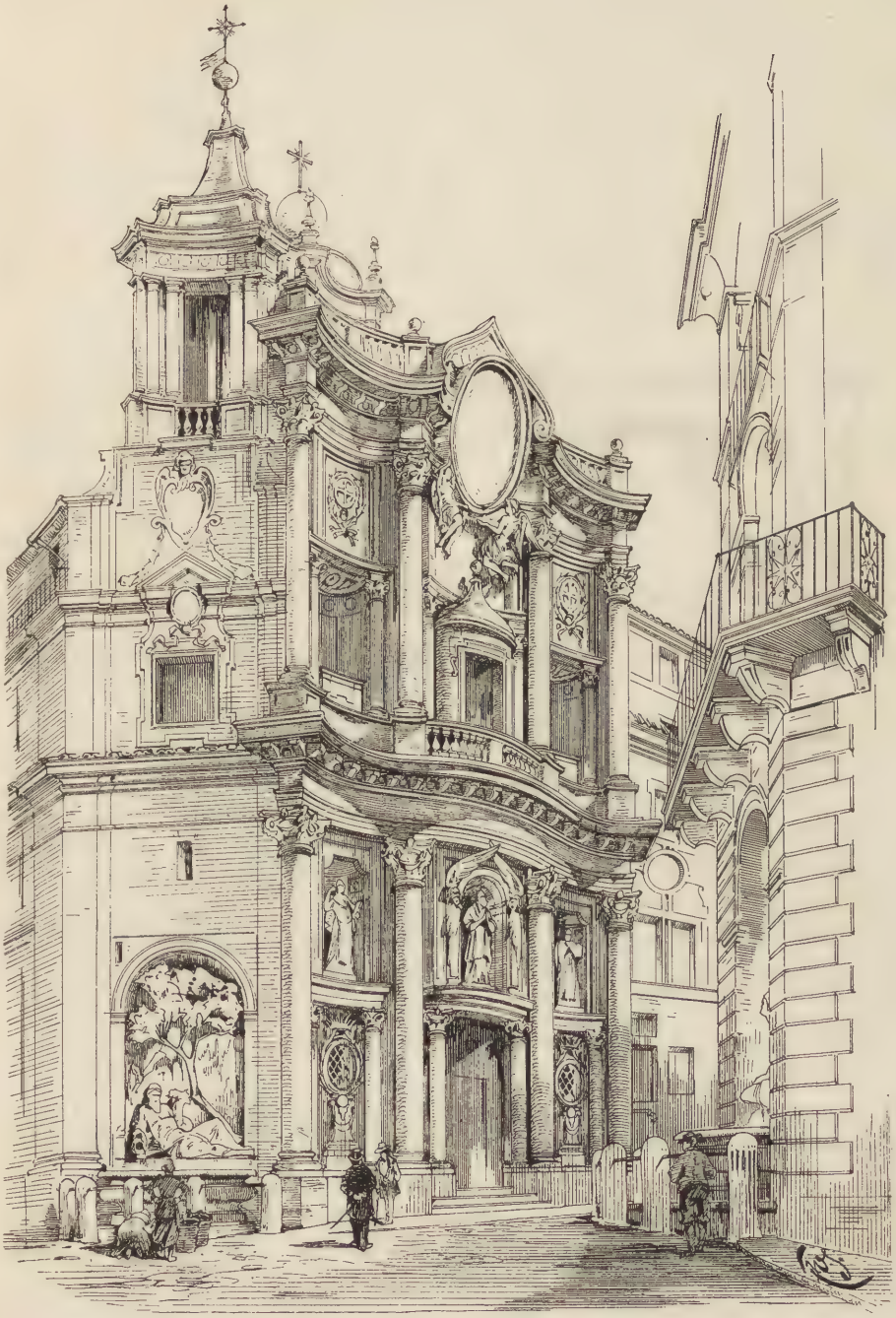


Fig. 146. S. Carlo alle quattro fontane zu Rom. Façade.

um die gewünſchte Stimmung zu ſchaffen. Aber auch ſie ſind nicht mehr die alten. Mit einer erſtaunlichen Willenskraft und nicht minder zu bewunderndem Geſchick ſucht Borromini neue Detailformen zu erfinden. Kein Profil, kein Kapitäl iſt in ſeinen Werken zu ſehen, welchem man die bequeme Regelrichtigkeit ſeiner Vorgänger und die Phantaſieloſigkeit etwa eines Domenico Fontana nachſagen könnte. Jede Einzelheit iſt durchgearbeitet und zwar mit der unverkennbaren Abſicht, in der ſchneidigſten Ausdrucksform des dekorativen Gedankens etwas Neues, noch nicht Dageweſenes zu geben.

So hat in Borromini der bewußte Bruch mit der Antike und den Geſetzen Vignola's ſich völlig ausgebildet. Er hatte empfunden, in welche Wüſteneien die ſchematiſche Befolgung der Buchlehren der großen Renaiſſancetheoretiker führten, er war des trockenen Tones ſatt und fand in ſeinem Widerwillen gegen dieſelben den vollſten Beifall der Mitwelt. Solang die klaſſiſche Form durch künſtleriſche Neubelebung errungen werden mußte, reizte der Kampf den Künſtler und das Erreichte den Kunſtfreund; ſobald man ſchulmäßig den Kanon lernte, die Ernte eingebracht, eigene Arbeit unnöthig ſchien, war der Inhalt der gefundenen Geſetze werthlos. In der Kunſt reizt das Anſtreben, giebt es keinen ruhigen Beſitz. Lange genug hatte Rom ſich in Korrektheit und akademiſcher Dürre gefallen. Andere Städte, auf deren minder reinen Stil die ſtolzen Architekten der Päpſte ſpöttiſch herabgeſehen haben mochten, beſaßen dafür individuelle Kraft und Förderung von innen heraus. Der allgemeine Umſchlag erfolgte, ſobald auch Rom ſich dem Zuge der Zeit nach Erhebung über die Antike anſchloß.

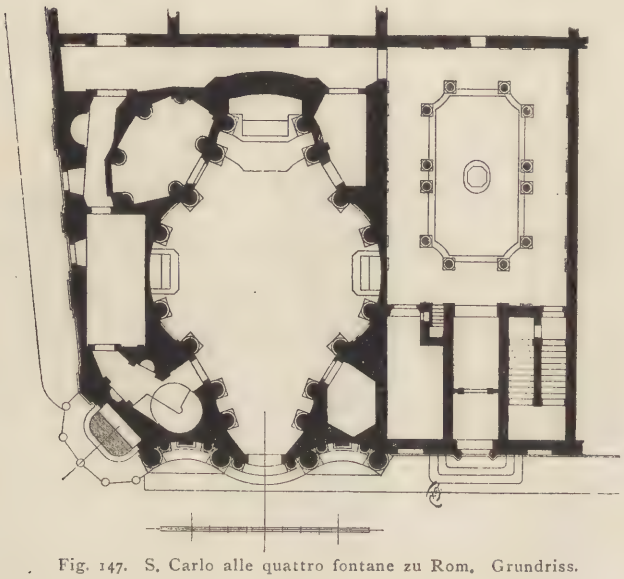


Fig. 147. S. Carlo alle quattro fontane zu Rom. Grundriss.

Daß Bernini und Borromini dieſe kühne That mit der durch ihre hohe Stellung in der Kunſtwelt bedingten, ſelbſtbewußten Kraft wagten

das ist der Grund, warum sie über alle Kunstgenossen ihrer Zeit hinaus von der Mitwelt gefeiert und bewundert wurden.

In diesem Sinne ist die Façade von S. Carlo zu verstehen (Fig. 146). Der Grundriß derselben besteht aus einer dreifachen Kurve, einer konvexen Linie in der Mitte, zwei konkaven seitlich. Je an den Uebergängen stehen in beiden Stockwerken Säulen, deren den korinthischen verwandten Kapitäle zu beachten sind. In den Feldern stehen wieder kleine Säulen, darüber Nischen und Kartuschen. Auch die Thüre ist auf diese Weise gebildet. Ueber derselben erscheint in einer Art Schilderhaus das einzige Fenster der Kirche. Es ist unmöglich, all das wirre Detail, all die gezierten Einzelheiten bis hinauf zu der treppenförmigen Spitze der Laterne zu schildern. Kaum giebt es einen Bau in Europa, der auf so kleinem Raum eine ähnliche Ueberfülle der wunderlichsten Ideen vereinigte. Jedes Profil, jedes Ornament, jede Linie hat ihre besondere Behandlung und fordert für sich Beachtung. Die Profile bäumen sich nach vorn auf, und zwar derart, daß die scheinbar wagrechten Flächen, wie die untere Fläche der Platte, in Wirklichkeit nach hinten stark geneigt sind, um dem Beschauer viel Unteransicht, mithin den Eindruck größerer Ausladung zu geben; alle schattenwerfenden Glieder sind verstärkt, die Geraden thunlichst vermieden. Zum Ueberfluß ist dem Ganzen noch seitlich ein übereck stehender Thurm angefügt, der in keiner Linie mit der Façade stimmt, so daß an ihm sich die Profile hart und unkünstlerisch todtlaufen.

Wie ein junger Dichter Idee auf Idee in seinem Erstlingswerk häuft, gleichsam von der Furcht getrieben, daß er der Welt nicht alles werde sagen können, was ihm den Sinn bewegt, so setzt Borromini, wie es scheint, in dem eifersüchtigen Bemühen, alle früheren Künstler und besonders Bernini zu überbieten, hier sein ganzes Können, die höchste Anstrengung seiner Phantasie ein — jedoch um ein Werk zu schaffen, das nur mit den kraussesten Dichtungen der Sturm- und Drangperiode zu vergleichen ist.

Wem es gelingt, einen Blick in das anstoßende winzige Kloster zu thun, der wird an dieser Arbeit Borromini achten lernen. Die Façade ist zwar ein reines Dekorationsstück, doch der einfache Hof ist so trefflich entworfen, so originell, obgleich überaus derb, daß man ihn nicht leicht wieder vergessen wird.

Von St. Agnese an der Piazza Navona ist wohl nur zum Theil die Einrichtung und die Kuppel Borromini's Werk. Ueberall scheint er jedoch den Plänen seines Vorgängers im Bau, dem *Girolamo Rainaldi,* gefolgt zu sein.

Die Lust am Bizarren thut sich an den späteren Werken Borromini's

nicht minder lebhaft kund. Das an St. Maria in Vallicella angebaute Kloſter und Oratorium des S. Filippo Neri (um 1650) giebt hierfür die beſte Kunde: Kurven um jeden Preis! Die Kloſteranlage bot hierzu wenig Gelegenheit. Sie gruppirt ſich um zwei freudloſe Höfe in wohlgeordneten Maſſen, ein Nutzbau von ungeheuren Verhältniſſen. Die Hoffaçaden ſind ruhmredig und doch trocken: rieſige Pilaſterſtellungen, zwiſchen denen eine unten offene und eine oben verblendete Arkade mit Fenſter. Nur die Façade gab Borromini Gelegenheit ſeine Kunſt zu verſuchen. Hier zeigte ſich ſein Beſtreben, bei geringem Raumverluſt dem Bau ein möglichſt ſtarkes Relief zu geben. An der Vorderſeite des Baues liegt das Oratorium, ein rechtwinkliger Raum, welcher durch die beiden unteren Stockwerke reicht. Das Detail desſelben iſt in hohem Grade barock und ſchon vielfach geradezu ſinnlos. Namentlich die willkürlich-geſuchten Formen der Fenſter ſtoßen ab, da ſie allen Geſetzen der Tektonik abſichtlich Hohn ſprechen zu wollen ſcheinen. Gleich ſchlimm iſt jene Façade (Fig. 148). Sie wurde in ihrer Vorderanſicht leicht nach innen gebogen. Da das Oratorium außer jedem Zuſammenhang mit der Front ſteht, konnte die Kurve durch ſechs Pilaſter mit abſonderlichen Kapitälen gegliedert und zwiſchen letztere barocke Niſchen, oder Blendfenſter geſetzt werden. Eine ähnliche Architektur wurde über dem Kranzgeſims wiederholt, bis ein willkürlich gezeichneter, häßlicher Giebel den Bau abſchließt. Er wetteifert in ärgerlicher Weiſe mit der anſtoßenden Kirchenfront des Martino Lunghi, reſp. Fausto Rughesi, welche, obgleich ſie höher iſt, doch von der mit mehr Kunſtgeſchick ausgeklügelten Façade ganz entſchieden übertrumpft wird. Wie wunderbar der Meiſter mit der Phantaſie ſeiner Mitmenſchen ſchalten zu können glaubte, beweist die Geſtaltung der an den Mittelbau anſtoßenden Flügel, deren oberes Geſchoß nicht gelten ſoll, d. h. nebenſächlich behandelt wurde, ſo daß man erkennt, der Architekt verlange, man ſolle deſſen Daſein nicht beachten. Dies war möglich in Italien, wo man gewohnt war, die größten Prachtwerke in traurigſter Umgebung zu ſehen und wo nicht jener nur zu oft philiſterhafte, moderne Ordnungsſinn herrſcht, der ſich am Schönen nicht erfreuen kann, wenn ihm das Unbedeutende oder Häßliche zur Seite ſteht.

Eine kaum minder wunderliche Architektur entfaltete Borromini im Profanbau am Palazzo Falconieri. An der ſchlichten Façade fügte er ſich dem altrömiſchen Schema. Nur die beiden Falkenkopfhermen an den Ecken und das treffliche Hauptgeſims mit ſeinen ſtarken Konſolen und zierlichem Relief zwiſchen denſelben laſſen den Barockmeiſter erkennen. Dagegen iſt die Hoffront (Fig. 149) fein ächtes und rechtes Werk. Gekuppelte Liſenen theilen dieſelbe im unteren Ge-

Fig. 148. Oratorio S. Filippo Neri zu Rom.

ſchoß, korinthiſche Pilaſter im oberen. Zwiſchen dieſe Glieder ſind Korbbogenarkaden geſtellt, in den oberen Stockwerken ſchlicht behandelte Fenſter. Das Gurtgeſims über dem Erdgeſchoß kröpft ſich, die Sohlbank für das erſte Geſchoß bildend, nach oben um: zum erſten Mal

wird eine der bisher ſtreng inne gehaltenen wagrechten Hauptlinien gebrochen. Dies Motiv ſcheint Borromini ſo gefallen zu haben, daß er ſich verpflichtet hielt, dasſelbe auch an der Villa Falconieri zu Frascati an den Seitenflügeln anzuwenden, an einem Bau, in dem zwar die Maſſengruppirung der römiſchen Kaſinen beibehalten, aber zu einer in großen architektoniſchen Formen gehaltenen Dekoration verwendet wurde. Hoch über dem dritten Geſchoß des Palazzo Falconieri wurde an der Front gegen die Tiber zu noch, gleich einer Warte, eine elegante Loggia angebracht, zwiſchen deren korinthiſche Säulen das Paladiomotiv auftritt. Sichtlich ſoll dieſes kühn erdachte Belvedere mit der Loggia des benachbarten Palazzo Farneſe wetteifern. Die Profile verdienen auch hier eingehendes Studium: ſo ſind am Hauptgeſims die Hängeplatte und der Fries als Kehlen behandelt. Bemerkenswerth iſt auch, als der erſte Verſuch reicher gegliederter Anlage des Grundriſſes: im Hauptgeſchoß ziehen ſich zwei, unter ſich geſchickt verbundene Reihen von Zimmern hin, welche in einem gemeinſamen, ovalen Saale eine gewiſſe Steigerung finden.

Fig. 149. Palazzo Falconieri zu Rom. Hoffaçade.

Unmittelbar an S. Filippo ſchließt ſich der von Borromini geſchaffene Façadentheil des von Bernini begonnenen Collegio di propaganda fide (um 1660, gegen via della Vite). Man ſieht deutlich das Beſtreben, den Bau des Vorgängers zu übertreffen. Hierzu bot die enge Straße wenig Gelegenheit. Borromini bog daher die Façade nach verſchiedenen Richtungen aus und ein, um für ſeine Profile an den Ecken weitere Ausladungen, für die Wandflächen eine breitere Anſicht zu erlangen. Und wirklich fallen die Linienwellen ſelbſt dem Laien alsbald ins Auge, die Façade findet trotz ihrer Lage Beachtung. Dahin wirkt auch die Fenſterbildung, bei der ſich der Architekt nicht mehr mit Gewänden begnügt, ſondern tiefe von gekuppelten Säulen gegliederte Niſchen anwendet, während in der Achſe ein halbkreisförmiger Vorbau die Aufmerkſamkeit auf ſich lenkt. Darüber ſind Oberlichter von den phantaſtiſchſten Formen, wie denn bei Borromini zuerſt die Oeffnungen ſelbſt dekorativ bewegte Geſtaltung erhalten, während bisher man ſich mit der Belebung der Umrahmung begnügte. Neben dieſer Verzerrung und Uebertreibung der Formen,

wirken die nüchternen Pilaſter, welche die beiden Untergeſchoſſe theilen, um ſo erkältender und abſtoßender.

Eine gewaltige, doch unerfreuliche Aufgabe wurde Borromini im Umbau von S. Giovanni in Laterano (bis 1630) geſtellt. Hier verbot die ſtrenge Grundform der fünfſchiffigen Baſilika und das Beſtehen eines bereits von *Giacomo della Porta* umgebauten Querſchiffes eine komplizirte Geſtaltung. Es mußte die prachtvolle, dem *Michelangelo* zugeſchriebene flache Holzdecke des langen Hauptſchiffes beibehalten werden. Von den Seitenſchiffen dagegen konnte das erſte überwölbt und mit ſeitlichem Licht verſehen werden. Um eine mehr rhythmiſche Bewegung in die Architektur zu bekommen, vereinigte Borromini je zwei Pfeiler zu einem, indem er abwechſelnd nur eine Niſche an Stelle der offenen Arkade ſetzte. Mächtige, doch kraftlos gebildete korinthiſche Pilaſter und ein hohes Gebälk tragen die Decke, während über den Arkaden barocke, jenes Gebälk überſchneidende Fenſter, über den Niſchen Reliefs angebracht ſind. Während die Hauptmotive nüchtern erſcheinen, iſt alle Kraft auf die Ausbildung des Details gelegt. Jene Niſchen, bei denen das bekrönende Gebälk ſich rund vorragend zum Baldachin umgeſtaltet, jene Fenſter, deren gerade Verdachung in der Mitte halbkreisförmig nach oben ausgebaucht ſind oder deren Giebel ſich mehrfach ganz willkürlich verkröpfen. — Alles dies ſind neue, ſelbſtwillige Formen, mittelſt deren der Künſtler beſtrebt war, dem alten, ernſtſchlichten Bau ein modiſch vielgeſtaltiges Leben zu verleihen.

Bei neu entworfenen Kirchenanlagen kehrt Borromini jedoch ſtets wieder zum in S. Carlo zuerſt aufgenommenen Centralbau zurück. So an S. Ivo alla Sapienza (1660)[1]), dem Bau, welcher die letzte offene Seite des von *Porta* begonnenen Hofes mit einer Kreislinie abſchließt (Fig. 29). Borromini hatte die gute Idee, ſich der alten Aufriß-Architektur unterzuordnen (Fig. 150). Hinter dieſer erhebt ſich die Kirche und ſchafft mit ihren konvexen Linien gegen die konkaven des Hofes einen wirkungsvollen Gegenſatz. Das Gotteshaus beſteht aus einem gleichſeitigen Dreieck, deſſen Ecken abgeſtumpft und durch Niſchen erſetzt ſind. An die Seiten legen ſich drei halbkreisförmige Apſiden, ſo daß der kreisrunde Kuppelraum auf ſechs übereckſtehenden korinthiſchen Pilaſtern ruht. Gleiche Pilaſter theilen die Wandflächen, welche wieder von Niſchen und Rahmenwerk belebt, doch von Fenſtern nicht unterbrochen ſind. Das Gurtgeſims über den Pilaſtern folgt dem Grundriſſe und trägt über hoher Attika die Kuppel, zwiſchen deren ſechs Graten ſich ſechs tiefe Kappen bis zu der breiten, lichtſpendenden Laterne

[1]) Seb. Giannini, Opera del Caval. Francesco Borromino, 1720.

wölben. In dieſer liegen vier ſich nach oben verjüngende Fenſter barockſter Bildung. Nach außen erſcheint die Kuppel nur in einem im Sechspaß gebildeten Tambour; darüber erhebt ſich ein leicht gewölbtes Steindach, an welchem die Hauptgurte durch den Strebepfeilern nachgebildete Mauerkörper angedeutet ſind; die Laterne jedoch iſt durch ſechs Paar gekuppelte Säulen, über denen das Gebälk ſich in Kurven verkröpft, durch über denſelben ſtehende hohe Kandelaber und durch eine ſchneckenförmig ſich aufwindende, in einer Krone endende Haube zu einem luſtigen Prunkſtück geworden. An der Façade der Kirche, welche jener des Kollegs in den Grundformen folgt, ſind nur die ganz barocken Portale bemerkenswerth, an welchen die Umrahmungslinien nun ſchon ganz willkürlich zu konſolartigen Kurven verzogen werden. Ferner waren auch über der Façade Porta's zwei flott ſich aufbauende Thürme beabſichtigt, die in zwei Geſchoſſen ſich erheben ſollten und von denen das obere auf eigenartiger Säulenſtellung eine ſtumpfe Haube trug.

Weiter ſei der unvollendete Bau der St. Maria dei ſette dolori, am Fuß des Janiculus genannt, deſſen vielfach verſchlungene Barockfaçade mit ſchräg ſtehenden Fenſterwänden ein beſonders eigenwilliges Werk andeuten. Das Innere war mir nicht zugänglich. Ferner S. Andrea delle Fratte, eine 1605—1617 durch *Giovanni Guerra* aus Modena begonnene, aber erſt 1826 durch Aufbau des zweiten Geſchoßes der Façade vollendete Kirche. Dieſe erhielt durch Borromini Kuppel, Tribuna und Thurm, ſo daß ſie nun dem Schema des Geſù ſich nahe anſchließt. Von derſelben Hand wurde der Deckenſchmuck angeordnet. Die Zwickelbilder ſind in einzelnen Theilen auf Blech gegemalt und überſchneiden die architektoniſchen Glieder. Die nach dem Vorbild von St. Peter immer noch beliebte Kaſſettirung der Tonnengewölbe erhielt neue Belebung dadurch, daß die Kaſſetten in Kurven umſchloſſen wurden. Der Thurm endlich iſt wieder eines der keckeſten Genieſtücke ſeines Meiſters. Ueber dem ungegliederten Untergeſchoß erhebt ſich ein Quadrat mit konvexen Seiten, darüber eine Art Rundtempel mit 8 Säulen, endlich ein Pavillon, deſſen vier Pfeiler als Hermen gebildet ſind, ſchließlich eine Bekrönung, die der Form einer umgekehrten Birne ſich nähert — und trotz all dieſer wiederſtreitenden Theile iſt das Ganze doch ein in ſich wohl abgerundetes Kunſtwerk.

Die Art von Borromini's Entwerfen zeigt ſich am ſchlagendſten an dem kleinen Kunſtſtück im zweiten Hof des Palazzo Spada. Dort legte er in der Abſicht, den Eintretenden zu der Meinung zu veranlaſſen, das Grundſtück habe eine weſentlich größere Tiefe, als es wirklich mißt, einen Gang nach den Grundſätzen der Theaterſtraßen auf Palladio's Vicentiner Schaubühne an, nämlich derart, daß der Bau

zwiſchen maleriſcher Darſtellung auf der Fläche und voller plaſtiſcher Durchführung die Mitte hält, alſo in Reliefperſpektive ausgeführt wurde. Die Anlage beſteht aus zwei Säulenreihen, deren Verhältniſſe ſich nach rückwärts auf etwa ein Drittel verkürzen. Die Interkolumnie beträgt hinten einen, vorn aber $3\frac{1}{2}$ Meter. Der Fußboden ſteigt auch an. Das Ganze iſt eine Muſterleiſtung geometriſchen Wiſſens, und zwar in einem Gebiete, welches erſt in allerjüngſter Zeit gewiſſermaßen neu entdeckt wurde.

Fig. 150. S. Ivo zu Rom. Kuppelanſicht.

Borromini ſtarb durch Selbſtmord, wie man ſagt aus Neid gegen Bernini. Dieſe traurige Thatſache erklärt Manches in ſeiner Kunſt. Es fehlt derſelben der innere beruhigende, abklärende Ernſt. Die verzehrende Leidenſchaft, die brennende Ungeduld nach Ruhm, das Verlangen ebenſo zu blenden als zu überraſchen ſpricht aus allen ſeinen Werken. Nirgends innere Würde, Uebereinſtimmung zwiſchen Maß und Abſicht. Das iſt das Krankhafte an denſelben. Aber man wird gut thun, ſie genau zu ſtudiren. Unzählige Feinheiten, geiſtreiche Gedanken, Lichtblitze des Genie's offenbaren ſich aus ihnen dem kundigen Beſchauer. Wer an dem Werke mit zu ſchaffen gedenkt, die auch uns wieder vielſeitig nicht genug erſcheinenden Gebilde der älteren Kunſt zu ſolchen, welche der ſich erneuernden Zeit entſprechen, umzubilden, wem der Muth zu dem Gedanken noch nicht entfallen iſt, für neue Materialien und neue Aufgaben der Konſtruktion neue Ausdrucks-

formen ſelbſtſchöpferiſch zu erfinden, der wird beim Betrachten Borromini'ſcher Bauten ein geiſtesverwandtes Weſen finden, der wird Abbitte leiſten, wenn er vor des Meiſters Façaden, in ſeinen Kirchen mehr verwirrt als erbaut, ihn geſchmäht hat. Freilich er war keiner von jenen Glücklichen, die den bequemen Weg der Nachempfindung langſam fortſchreiten, ſondern er war ein Rieſe im Wollen, von mächtigſtem Geiſte und einem nur durch tiefes Studium erreichbaren Können. Aber er ſcheiterte eben wie jedes einzelne Ich an der Unmöglichkeit, einen neuen Stil zu erfinden, die Aufgabe eines Jahrhunderts und eines neue Geſellſchaftsformen geſtaltenden Volkes durch heldenhafte Geiſtesthat allein zu vollbringen. Mit dem Tode bezahlte er dieſe ſchmerzvolle Erfahrung ſeines groß angelegten Lebens.

XI. KAPITEL.

PIETRO DA CORTONA
UND
GIROLAMO RAINALDI.

Bernini und Borromini waren, obgleich Bildhauer, doch durchaus von der römiſch-architektoniſchen Richtung durchdrungen, deren monumentales Empfinden ſich nie verleugnete. Die Entwicklung des Barock vollendete als dritter Hauptmeiſter ein Florentiner aus der Schule des Cigoli, der das maleriſche Element vertrat und daher auch auf die Ausbildung des Ornamentes den größten Einfluß gewann, nämlich *Pietro Berrettini*, genannt *Pietro da Cortona* (geb. zu Cortona 1596, † zu Rom 1669). Die gewaltige Fülle der Arbeiten, die dieſer größte Dekorateur ſeiner Zeit nicht nur in Florenz und Rom, ſondern in ganz Italien ausführte, hier zu würdigen, kann nicht unſere Aufgabe ſein. Auch ſein Name tritt zuerſt in den Vordergrund bei

dem Bau, mit dem ſeine beiden großen Zeitgenoſſen ſich in die Kunſtwelt einführten, bei der Ausſchmückung des Palazzo Barberini, in welchem er den großen Prachtſaal mit mächtigen figurenreichen, die Familie der Beſitzer verherrlichenden Fresken ſchmückte. Die Umrahmungen derſelben ſind Nachbildungen von Stuckornamenten in Malerei, an denen man ſchon die Denkart des Meiſters klar erkennt. Das Streben geht dahin, trotz der bewegteſten Linienführung eine Einheit des Entwurfes zu erzielen, den architektoniſch ſtrengen Grundton durch kühne Ueberſchneidungen der Hauptlinien zu durchbrechen und die trockene Formengröße durch lebendige Vielgeſtalt zu beleben.

Die Höhe ſeines Könnens entfaltete der Meiſter an der Ausſchmückung der Säle des Palazzo Pitti (um 1640) (Fig. 151 bis 153) zu Florenz. Das Syſtem dieſer Dekorationen iſt durchweg das gleiche. Die Wände ſind glatt, beſtimmt für die köſtliche Gemäldeſammlung des Hauſes Medici. Ueber denſelben iſt ein kräftig ausgebildetes, meiſt mit Konſolen verſehenes, ſtets reich profilirtes und ornamentirtes Geſims angeordnet. Bogen ſetzen über dem letzteren an, gliedern die mächtige Kehle durch tiefe Zwickel, welche bis zu dem kräftig eingerahmten Mittelfelde ſich erſtrecken. Dieſes Syſtem iſt aber umkleidet von einer erſtaunlichen Fülle der architektoniſchen Details: Tafeln, Verdachungen, Muſchelwerk, Ornamente theilen, brechen und beleben die einzelnen Flächen. Satte Farbe wechſelt mit ſchwerſter Vergoldung, eine Welt von meiſt weiß gelaſſenen Figuren, Reliefmedaillons, Wappen füllt die Zwickel, verbindet die Maſſen. Alle breiteren Flächen bedecken reiche gemalte Figurenkompoſitionen, die Formen ſind ſaftig und groß, ſtets von der Neigung erfüllt über ihren Rahmen hervorzuquellen. Wenn auch die einzelnen Felder der Anlage durch Rahmenwerk getrennt werden, ſo halten doch auch andererſeits überführende und überſchneidende Glieder dieſelben wieder eng zuſammen. Während früher die klar erkennbare Konſtruktion als Grundlage der Ausſchmückung galt und ſo die Auflöſung der Decke in viele Theile ohne Gefahr für ihre künſtleriſche Einheit möglich war, ſo ſuchte man ſie jetzt als Ganzes aufzufaſſen, indem man die Theile unmittelbar durch Verneinung oder doch durch Zurückdrängen der Konſtruktion unter ſich verband. Die Linienführung iſt überall ächt barock. Die Kurven beugen ſich ſchon durchweg nicht mehr mit der einfachen S-Form und in einer Fläche. Sie treten aus der Fläche heraus, biegen ſich ein oder buchten nach verſchiedenen Seiten aus und verhindern durch ihre Vielgeſtalt, daß die gewählten großen Formen trocken und laſtend wirken. Das Ranken- und Rollwerk verliert bei der Uebermenge der Windungen, die ihm zugemuthet werden, leicht den Charakter organiſch belebten Daſeins

und erſcheint wie aus einer teigartigen Maſſe gebildet. Die Profile werden nur nach den Geſetzen der Wirkung frei entworfen, die früheren Regeln gänzlich vernachläſſigt. Der Naturalismus ſpielt eine große Rolle. Die Figuren ſind meiſt als wirkliche Träger gedacht, folgen nur in ihrem Standort den architektoniſchen Gedanken, während die Körperhaltung meiſt eine völlig freie, bei gleichem Motiv vielfach wechſelnde iſt. Doch enthält ſich Cortona der Uebergriffe zwiſchen Malerei und Plaſtik, jener Verſuche Späterer, den Beſchauer über die Gränzen beider

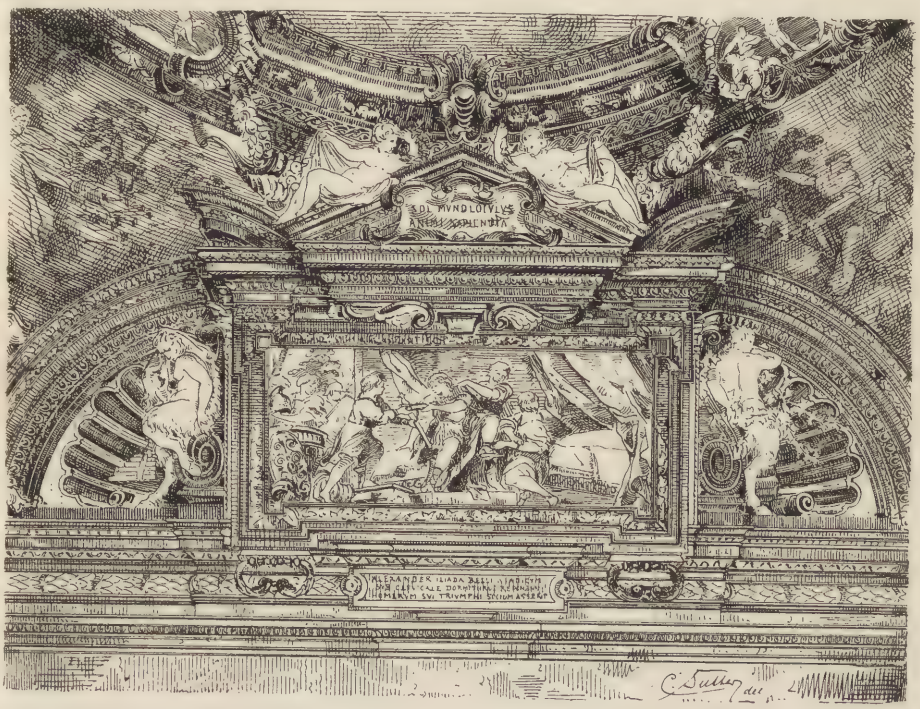


Fig. 151. Palazzo Pitti zu Florenz. Deckenausſchmückung.

in Zweifel zu ſetzen, die bemalte Plaſtik durch allerhand Kunſtſtücke nur als Einleitung für die Malerei ſelbſt zu betrachten. Die Bildfläche iſt zwar oft ganz bedingt durch die Willkürlichkeiten des Rahmenwerkes, das auf derſelben geſchaffene Gemälde bildet jedoch noch ſtets eine auch inhaltlich ſelbſtändige Kompoſition.

Nach Rom zurückgekehrt, ward Cortona zunächſt mit der Ausſchmückung der Chiesa Nuova beauftragt. Das ſchön angeordnete, von in Stuck gebildeten fliegenden Genien getragene Deckengemälde des Langhauſes, das ſich über die alte Kaſſettirung legt, die rhythmiſche

Ornamentation der Oberlichtwände durch verſchieden geformte Rundbilder, die im Tone geradezu meiſterhafte Färbung der Kuppel und der Tribuna, die geſchickte Milderung der Härten der architektoniſchen Linien durch an den Zwickeln angebrachte Stuckfiguren und Kartuſchen ſind ſein Werk. Wer ſich von der Strenge in den architektoniſchen Forderungen frei machen, wer in der Kunſt des Dekorateurs ſelbſtändigen Genuß finden kann, dem muß dieſes geiſtvolle, zwar weltliche, aber auch heiter prächtige Werk Achtung vor dem Können Cortona's einflößen, wenn es gleich dem innerſten Weſen ſeiner äſthetiſchen Erkenntniß entgegenſteht. „Wenn dieſe Dekorationsweiſe Irrthum iſt, ſo wird wohl nie ein Künſtler mit größerer Sicherheit geirrt haben“ (Burckhardt).

Im Geſù errichtete er den prächtigen Wandaltar des heil. Xaverius, eine große und einfach durchdachte Säulenarchitektur, über welcher der Heilige, umgeben von einem Strahlenkranz, auf Wolken zum Himmel fliegt.

Ferner ſtammt von Cortona die innere Ausbildung von S. Carlo al Corſo, eine der reichſten Roms. Das antike Kompoſitakapitäl erſchien dem neuen Meiſter noch nicht reich genug, es mußte die Deckplatte desſelben noch ornamentirt werden. Die lothrechten Linien der Attika werden hier wie überall, wo Cortona wirkt, geſchwungen. Blattwerk wächst an derſelben hinauf. Die Kaſſettirung der Decke geſchieht wieder in Kurven, aber eine ruhige Folge derſelben würde dem Schmuckbedürfniß nicht genügen. Es wird ein Bild vor denſelben angeordnet und mit in Stuck nachgebildeten Bändern gleichſam an dem Gewölbe befeſtigt. Man war ſich alſo über den Begriff, daß die Motive den Anordnungen eines Feſtſchmuckes entlehnt ſeien, völlig klar. Die Fenſter mit ſchrägen, nach oben ſich einander nähernden Gewänden werden hier in neuer Weiſe in Anwendung gebracht: ſie ſollen den Beſchauer täuſchen und ihn glauben machen, er habe eine durch die Höhe bewirkte perſpektiviſche Verkürzung vor ſich, es ſeien mithin die Gewölbe höher und breiter. Aber der einzig Getäuſchte iſt in dieſem Falle der Künſtler, der wohl ſeine Zeitgenoſſen veranlaſſen konnte, ſeiner Vorſpiegelung gläubig zu folgen, nicht aber ſpätere nüchternere Tage. Prächtig dagegen ſchwebt die kräftig gebildete Kuppel, deren Detail auch leichter und edler gehalten iſt.

Man muß etwa an Domenico Fontana's Kapelle del Preſepe oder an S. Andrea della Valle zurückdenken, wenn man verſtehen will, wie mächtig der durch Cortona bewirkte Fortſchritt der Dekorationskunſt nach der barocken Seite iſt. Durch ihn war das Syſtem feſtgeſtellt worden, welches die Folgezeit weiter ausbildete. Die wiſſen-

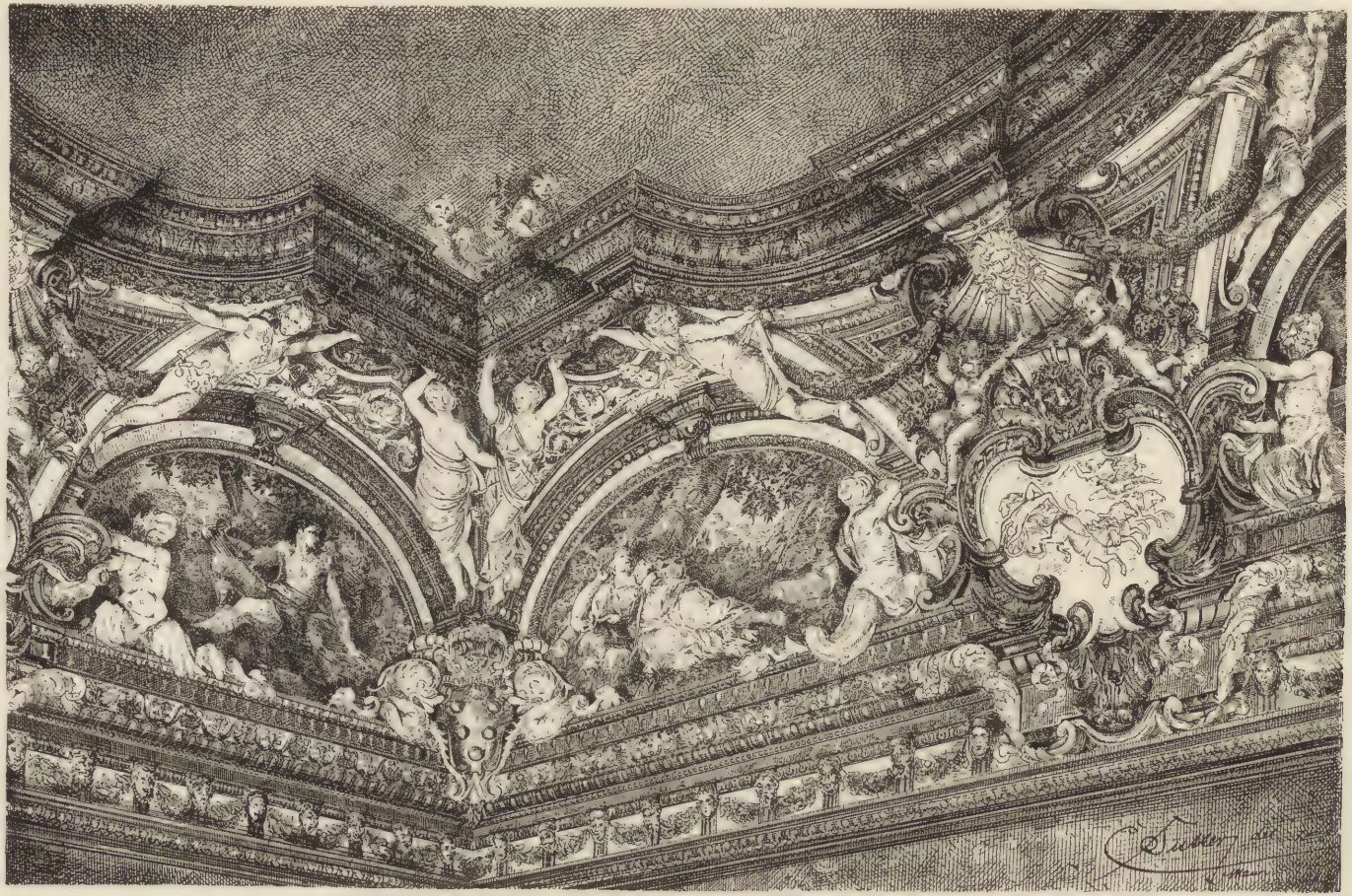


Fig. 152. Palazzo Pitti zu Florenz, Deckenausschmückung.

ſchaftliche Errungenſchaft jener Zeit, die erweiterte Kenntniß der Reliefperſpektive, die hieraus erwachſende Kunſt, Plaſtik und Architektur in früher ungeahnter Weiſe zu maleriſchen Wirkungen zu vereinen, hatten ihm die Hand geführt, als er beſtrebt war, der Zeitrichtung folgend, über die als banauſiſch erſcheinende Abhängigkeit von Konſtruktion und Material hinweg die Räume frei nach den Forderungen der Phantaſie zu geſtalten. Dieſe aber war auf thunlichſt weite und dabei doch künſtleriſch beherrſchte Raumbildung gerichtet. Alles Detail

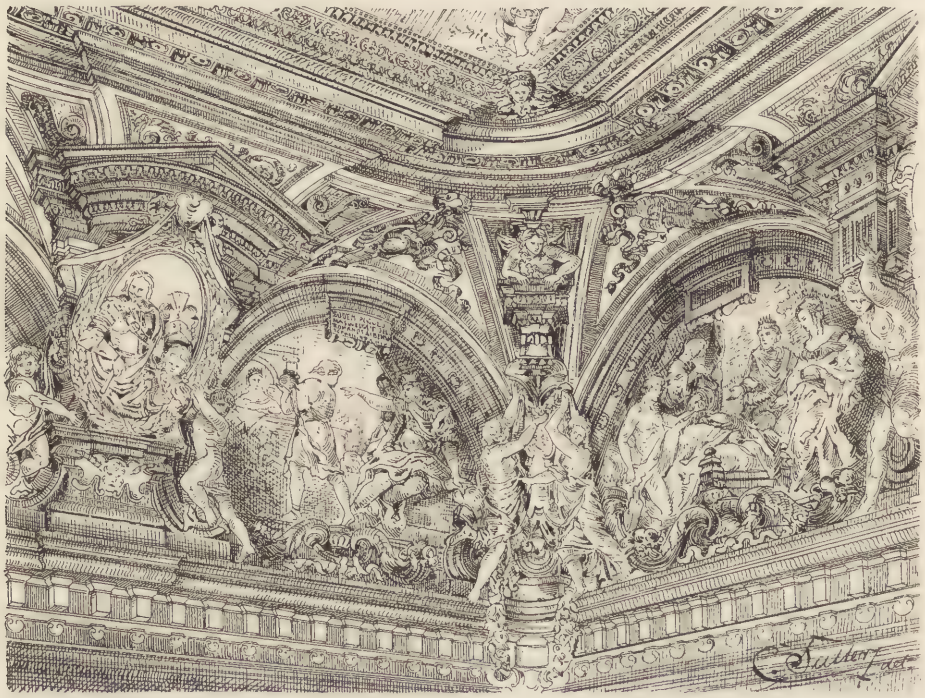


Fig. 153. Palazzo Pitti zu Florenz. Deckenausſchmückung.

dient dieſem Zwecke. Daß die Deckengemälde Unteranſicht erhalten war ſchon längſt Regel. Nun aber beginnt auch die Plaſtik und die bisher nur raumabſchließend behandelte Architektur an dem Gedanken mitzuſchaffen, daß über dem Gewölbe ſcheinbar ein neuer unendlicher Raum hervorgezaubert werden müſſe. Hierüber vergaß man faſt überall die Luſt an zierlicher Schmucktechnik, den Gedanken an Wohnlichkeit, ſelbſt bei den Wohngelaſſen. Im frauenfeindlichen Rom beſtand ſchon lange die Kahlheit und muſeenartige Geſtaltung der Zimmer, die meiſt den Eindruck erwecken, als ſeien ſie nur durch

das Zuſammenrücken von vier Bildwänden und Ueberdecken mit einer fünften entſtanden; dort wurden Zimmer geſchaffen, deren künſtleriſche Anlage man durch das Hineintreten zu beleidigen fürchten muß. Denn wer die Stanzen Rafael's mit begeiſtertem Gemüth betrachtet hat, wird ſich gewiß auch herzlich über ſeinen Mitbeſchauer, über jeden Stuhl oder Tiſch im geheiligten Raum geärgert haben, da jedes fremde Gebilde die Geſamtwirkung unbedingt zerreißt. Die Ausſchmückung des Raumes hebt ſeine Verwendbarkeit einfach auf. Bei dieſer Auffaſſung iſt es kein Wunder, daß das Kunſtgewerbe, deſſen Aufgabe es iſt, im Kleinen Großes zu leiſten, ganz in Vergeſſenheit kam. Und ſelbſt in die Fürſtenſitze, bis in's Wohnhaus übertrug ſich dieſe Art der Raumausſtattung, die zwar bei den Großen von einem entwickelten Kunſtſinn, aber auch dafür ſpricht, daß dieſer mehr und mehr Sache der Eitelkeit wurde; denn während man die glänzenden Säle baute, gewöhnte man ſich daran, in unſcheinbaren, ungeſchmückten Mezzaninräumen ein kunſtarmes Leben zu führen. Nicht mehr für das wohnliche Daſein eines feinſinnigen Bauherrn, ſondern für flüchtige Beſucher eines prunkenden Haushaltes ſchufen die Barockmeiſter. Dieſer Umſtand erklärt viele ihrer Eigenthümlichkeiten.

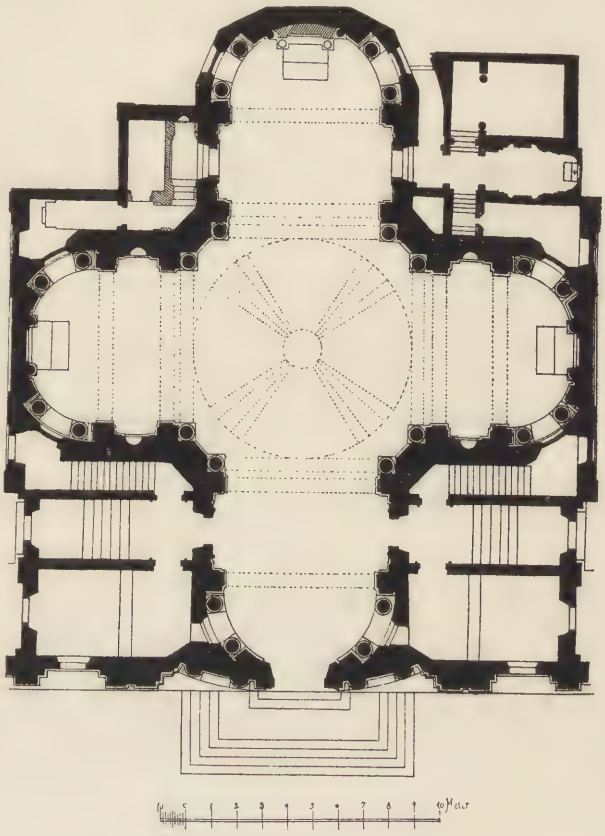


Fig. 154. St. Luca e Martina zu Rom. Grundriss.

Cortona entfaltete auch als Architekt eine große Thätigkeit. Wir lernen ihn als fleißigen und geiſtvollen Künſtler durch ſeine Skizzen in den Uffizien kennen. Da iſt das Projekt eines Umbaus des Palazzo Pitti, eine höchſt phantaſiereiche und großartige Löſung; da iſt ferner für S. Firenze in Florenz ein intereſſanter Verſuch in einer als latei-

niſches Kreuz gebildeten Kirche die Attika über dem Gurtgeſims der Hauptſchiffe zu einem ſelbſtändigen, zweiten Geſchoß auszubilden (bezeichnet 1659 und 1669), eine Löſung, deren einzelnen Stufen zugleich eine Darlegung des ernſten Strebens ihres Schöpfers ſind. Wir müſſen uns hier im Weſentlichen an die ausgeführten Bauten halten. Auch hierin bewährte er ſeine Genialität, die ſich namentlich darin äußerte, daß er dem Drang nach neuen Geſtaltungen genügte, ohne daß man ſeinen Werken den Kampf und Drang des Schaffens anſpürt, wie denjenigen Borromini's. Der weltliche, flotte Zug ſeiner Kunſtweiſe verhinderte nicht, daß er faſt ausſchließlich dem Kirchenbau zugeführt wurde.

Er eröffnete ſeine Thätigkeit mit einem ſehr beachtenswerthen Bau. Es iſt dies St. Luca e Martina am Forum (1636) (Fig. 154). Für die Geſchichte des Projektes dürften die Uffizien manche Aufklärung geben. Der Grundriß beſteht aus einem griechiſchen Kreuz mit im Verhältniß zur Kuppel langen, im Halbkreis geſchloſſenen Flügeln, durch deren Ausdehnung Cortona die Nachtheile der Centralanlage aufzuheben verſuchte. Denn es iſt beachtenswerth, daß der Bau nochmals das Programm von St. Peter aufnimmt. Das Innere erhielt ſeine eigenartige Geſtalt durch die Anordnung joniſcher Säulen, ſowohl an den Ecken der Vierung, wo ſie die hochgeſtelzten Bogen der Kuppel tragen, wie zwiſchen Pfeilern neben den Altären in den Apſiden als Gliederung der Chorwände, wo ihre Anordnung als Florentiner Erinnerung an die Bibliotheca Laurentiana zu betrachten iſt. Die Kuppel iſt etwas ſchwer und gleich den Oberlichtfenſtern ſehr barock gegliedert, die Geſamtwirkung keine architektoniſch hervorragende, doch eine wohlthuend in ſich abgeſchloſſene.

Die Façade ſucht eine Löſung der Frage, an welcher St. Peter ſcheiterte. Das Rundtheil des Kreuzflügels erſcheint als Hauptmotiv in der Vorderfront in einem konvexen Vorbau und iſt durch joniſche Säulen, darüber durch kompoſite Pilaſter gegliedert. Vor die Flanken treten gekuppelte Pilaſter, ſo daß ein in der Hauptlinie rechtwinkliger Abſchluß des hier dem urſprünglichen Plane von St. Peter entſprechenden Grundriſſes zu Stande kommt. Das Detail iſt reich und in einzelnen Formen rein dekorativ, die Profile ſind verſtändnißvoll und ohne allzu ſtarke Abweichungen von den alten Vorbildern gezeichnet, bis auf die nun mehr und mehr beliebt werdende karniesartige Bildung der Frieſe. Der Entwurf der Façade erhebt ſich jedoch nicht weſentlich über die übliche Formengebung. Nur eine größere Friſche, ein minder wuchtiger, dem Zierlichen näher ſtehender Grundton iſt ihr eigen.

Dieſe zierlichere Handhabung der Architektur bekundet ſich nament-

Fig. 155. St. Maria della Pace zu Rom. Façade.

lich reizvoll an der Façade von St. Maria della Pace (Fig. 155), welche wohl vor 1659 entftanden fein muß, da zu diefer Zeit laut Infchrift, als Beweis für die der Anlage gezollte Bewunderung, durch päbftliches Breve alle Veränderungen an Kirche und Vorplatz verboten wurden.

Cortona legte vor die geradlinige Front der weſentlich älteren Kirche im Erdgeſchoß eine halbkreisförmige Halle aus gekuppelten toskaniſchen Säulen (Fig. 155), ein reizendes Motiv, das durch die edelſte Durchbildung noch in ſeinem Werth geſteigert wird. Am Obergeſchoß tritt der Gedanke von St. Luca e Martina, jene Andeutung eines inneren Apſidenbaues an der Façade in minder kräftiger, weil durch die Rißgeſtaltung nicht begründeter Weiſe, auf. An der Ecke ſtehen Pilaſter mit einem verkröpften Gebälk, welches den Giebel trägt; dazwiſchen abermals Pilaſter, welche einen eingeſtellten Rundgiebel ſtützen; zwi-

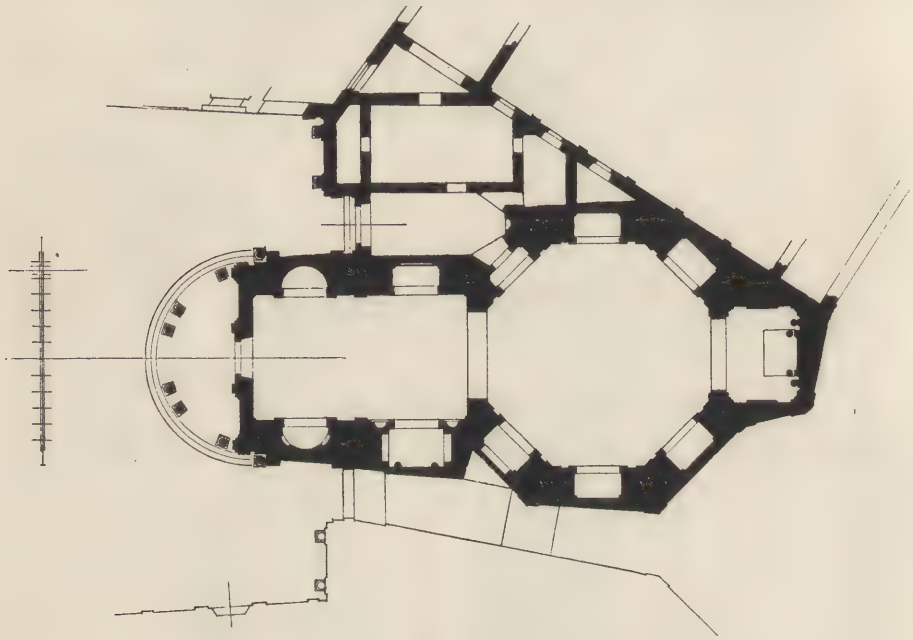


Fig. 156. St. Maria della Pace zu Rom. Grundriss.

ſchen beiden jene originelle Geſtaltung, durch die der Eindruck erweckt werden ſoll, als trete auch hier ein Mauerkörper im Bogen vor die durch die Ecken feſtgeſtellte Flucht. Schließlich ſind Säulen als Einfaſſung der Fenſter und des in barockem Rahmen über ihnen angebrachten Wappens verwendet. An die Façade legen ſich im Untergeſchoß gerade Flügel mit beſcheidenen Anläufen, im Obergeſchoß jedoch nach rückwärts je im Viertelkreis ausbiegende Anbauten, welche dem Mittelriſalit den Eindruck kräftigen Vorkragens geben. Der Platz vor der Façade iſt ſtreng architektoniſch geordnet, eng, mit in den Maßen abſichtlich beſcheiden gehaltenen Häuſern. Wieder iſt die Geſamtanlage ein Werk von erſtaunlicher Sicherheit des maleriſchen Geſchickes, ein Meiſterwerk

der Berechnung perſpektiviſcher Wirkungen, zierlich im Detail, erfreulich in der Stimmung, bei aller Verfeinerung ohne beläſtigende Anſprüche.

Für die Kirche St. Maria in Via lata entwarf Cortona gleichfalls nur die nach ſeiner Zeichnung erſt 1680 ausgeführte Façade. Die Ecken der zweigeſchoſſigen Anlagen bilden von je zwei Pilaſtern eingeſchloſſene Mauerkörper. Zwiſchen denſelben ſtehen in jedem Stockwerk vier korinthiſche, an den Seiten eng, im Mittel weiter geſtellte Säulen; glatte Geſimſe, die ſogar der Konſolen entbehren, gliedern die Höhenentwicklung; das obere bricht über das Mittelinterkolumnie ab und wölbt ſich zu einem in den Giebel eingeſtellten Rundbogen empor. Der Bau bekundet ein erneutes Studium der Antike. Die Kapitäle ſind den alten nachgebildet, wenn auch deren Elaſticität nicht erreicht wurde; die ganze Architektur iſt einfach gehalten, vermeidet außer jenen Bogen die Kurven, auch die Grundrißentwicklung der Vorhalle hat eine Form, welche Zweifel über das Alter des Baues berechtigt erſcheinen laſſen würden, wenn uns nicht gleichzeitige Stiche beweiſen, daß ſchon um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein Umſchwung nach dem Klaſſicismus ſelbſt bei den flotteſten Künſtlern ſich gelegentlich Geltung verſchaffte.

Ein bevorzugter Schüler Domenico Fontana's war *Girolamo Rainaldi* (geb. zu Rom 1570, † daſelbſt 1655), den der Meiſter bei Papſt Sixtus V. durch den Entwurf einer Kirche für Montalto in der Mark Ancona einführte. Der junge Künſtler wurde dann zu mehr techniſchen Aufgaben verwendet, wie am Hafen zu Fano, ſpäter am weitläufigen Profeßhaus der Jeſuiten (1623) zu Rom, bei dem es hauptſächlich galt, die ſchon beſtehenden älteren Theile in einen Bau zu vereinigen, was denn nicht ohne Künſtelei gelang. Denn es wurde beiſpielsweiſe gegen Via d'Ara Celi ein Hof an die Gebäudeecke verlegt, jedoch um denſelben eine mehrſtöckige römiſche Palaſtfaçade als ganz ſinnloſe kouliſſenartige Blende herumgebaut. Der maleriſchſte Theil iſt der Blick im Haupthof auf die Arkade vor der Sakriſtei und dem Querſchiff des Geſù (Fig. 23). Bald darauf ſcheint Rainaldi nach Oberitalien gegangen zu ſein, wo er zunächſt in Bologna die Kirche St. Lucia (1623, jetzt Turnhalle) errichtete (Fig. 157). Noch ſehen wir ihn unter dem Einfluß Tibaldi's hinſichtlich der Aufrißgeſtaltung des mächtigen Langhauſes, deſſen gegen drei Kapellen ſich öffnende Seidenwände nach dem Vorbilde eines Triumphbogens mit drei Hauptportalen und je zwei Nebenthüren entworfen iſt. Zwiſchen dieſen erheben ſich Pilaſter auf hohen Poſtamenten. Architrav und Fries wurden nicht über den Bo-

gen durchgeführt, an ihre Stelle treten dort große Tafeln. An das mit einem rieſigen Tonnengewölbe überdeckte Hauptſchiff lehnt ſich ein Chor, der aus etwa 3 Viertheilen eines Kreiſes gebildet, der norditalieniſchen Sitte, dieſen Bautheil künſtleriſch für ſich abzuſchließen, gerecht zu werden ſucht. Das Detail iſt reich und barock, doch nicht aufdringlich, die Façade unfertig.

Bald wurde auch dem römiſchen Künſtler die in Bologna ſchon ſeit einem Jahrhundert beſchäftigende Frage der Vollendung von S. Petronio vorgelegt. Sein Façadenentwurf iſt erhalten und einer der phantaſtiſchſten. Denn während er die Bekleidung der hohen Giebelwände ganz in barockem Sinne auffaßte, glaubte er ſich verpflichtet, auch der Gothik gerecht zu werden, der er nicht ohne feine Erwägung gerade in der Umrißlinie das Uebergewicht gab. Er bildete an den Ecken der verſchiedenen Stockwerke Fialen, beſetzte die Giebel und Konſolenanläufe mit Knaggen und ſuchte ſo nach beſten Kräften die modiſche Architektur mit den ehrwürdigen Reſten des 14. Jahrhunderts in Uebereinſtimmung zu bringen. Es bedarf wohl kaum der Verſicherung, daß ein befriedigendes Reſultat nicht erreicht werden konnte und daß es nicht zu bedauern ſei, auch dieſen Entwurf unausgeführt zu ſehen. Aber während derſelbe unbeachtet liegen blieb, förderte Rainaldi den Bau doch dadurch, daß er (1626) die noch immer fehlenden Gewölbe des Langhauſes zu ſchlagen begann, die um 1650 vollendet wurden. Hier iſt das achtungsvolle Eingehen auf den alten Stil ein Verdienſt des Meiſters. Indem er der gothiſchen Struktur volle Gerechtigkeit ließ und in keiner Weiſe eigenwillig ſeine Kunſt in den Vordergrund drängte, gelang es ihm, der herrlichen Kirche die Einheit der Wirkung zu geben, welche jede fremde Stilform ihr unbedingt hätte rauben müſſen. Tauſende werden ſie beſuchen, ohne zu empfinden, daß ein weſentlicher Theil derſelben zwei Jahrhunderte nach der Aufführung der Seitenwände vollendet wurde.

Auch in den Nachbarſtädten Bologna's, in Parma, Piacenza, Modena, wird Rainaldi als mit den Bauten der Farneſe und Eſte beauftragt bezeichnet.

In Modena waren gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts einige Werke von Bedeutung im Stil Roms entſtanden, mit dem die Stadt durch ihre Fürſten in ſteter enger Verbindung geblieben waren. Zwar machen ſowohl die Kirchen del Paradiſo (1596) als della Trinità, beides Schöpfungen des Modeneſen *Giovanni Guerra*, des Erbauers von S. Andrea delle Fratte in Rom, keine höheren künſtleriſchen Anſprüche. Dies iſt aber der Fall bei S. Bartolomeo (1607) (Fig. 158), einer Kirche im lateiniſchen Kreuz, mit drei Schiffen im Langhaus und rechtwinklig abgeſchloſſenen Kreuzflügeln, welche *Giorgio Sol-*

dati mit großem Geſchick wohl an Stelle eines älteren gothiſchen Baues ſchuf, eines der beſten Werke der Periode. Ferner iſt S. Vicenzo (1617), eine Theatinerkirche vielleicht desſelben Meiſters, wieder von großer, hier dem Geſù zu Rom nachgebildeter Anordnung, doch mit flacher Kuppel, reichem Figurenſchmuck und üppiger Stuckdekoration verſehen. Letztere gehört zum Theil einem Umbau durch den Florentiner *Nicolò Gaspare Paoletti* (1761) an.

Gleichzeitig unternahmen die Eſte und zwar der überfromme und ſchwache Herzog Ceſare, der ſeit 1598 auf Ferrara zu Gunſten des Papſtes Clemens VII. verzichtet hatte und nach Modena überſiedelte, daſelbſt einige Profanbauten, an deren Entwurf Rainaldi Antheil genommen haben dürfte.

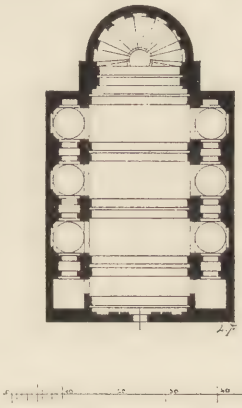


Fig. 157. St. Lucia zu Bologna. Grundriss.

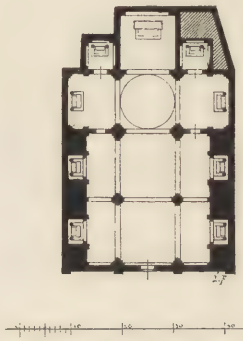


Fig. 158. S. Bartolomeo zu Modena. Grundriss.

Der Umbau des Palazzo comunale (1629), welchen der Modeneſe *Raffaele Menia* vollzog, bot wenig Gelegenheit zur Entfaltung künſtleriſchen Könnens. Mehr der Bau des rieſigen Palazzo ducale, jetzt reale (begonnen 1634), deſſen Gartenfront, d. h. diejenige, welche dem heutigen Corſo Vittorio Emanuele zugekehrt iſt, mit einfacher, ziemlich ſtrenger und nüchterner Architektur, etwa an die römiſchen und neapolitaniſchen Bauten des Domenico Fontana erinnert, deſſen übrige Theile aber, ſeit 1635, vielleicht unter Rainaldi's Einfluß von *Bartolomeo Avanzini* (geb. zu Rom, † 1658) errichtet wurden. Die Façade iſt eine der gewaltigſten Italiens, von ächt monumentalen Verhältniſſen, trefflich entworfen. Zwar iſt ſie nicht mehr von der rückſichtsloſen Größe der Verhältniſſe, wie etwa die älteren Florentiner Paläſte, ſondern baut ſich, der Vielſeitigkeit der herrſchenden praktiſchen Anſprüche eines üppigen Hofes entſprechend, aus Theilen zum Ganzen zuſammen; da-

bei iſt ſie doch von einem einheitlichen Gedanken beſeelt und beherrſcht von einem kräftig ſchaffenden Künſtlerwillen. Das Mittelriſalit erhielt im Parterre ein triumphbogenartiges, leider etwas zu niederes Thor, welches von toskaniſchen Säulen eingefaßt wird, darüber drei, durch Pilaſterſyſteme in drei Theile gegliederte Geſchoſſe mit je drei kräftig barock gebildeten Fenſtern in den beiden Hauptſtockwerken und einer hohen Loggia darüber. Schließlich bekrönt ein fünftes Geſchoß, deſſen Fenſter ſeit 1749 eine Uhr deckt, den Bau. Dieſer Mitteltheil der Anlage erinnert lebhaft an die römiſchen Kaſinen, namentlich an Algardi's ſpäter entſtandene Villa Pamfili. Die glatten Mauerflächen der anſchließenden Rücklagen mit je vier Paaren gekuppelter und an deren Seite je einem einzelnen Fenſter, ſchließen mit einem kräftigen Hauptgeſims, welches auch um die Eckvorlagen ſich verkröpft. Im Fries desſelben befinden ſich ovale Mezzaninfenſter und kräftige Reliefornamente, darüber eine Attika mit Statuen, an den Ecken ein thurmartiger breiter Aufbau. Das Detail iſt wirkungsvoll, durchaus römiſch, aber ohne Sorgfalt bearbeitet, ja an der einen Hälfte der Front wurde das Relief durch dasſelbe nachahmende Malerei ergänzt.

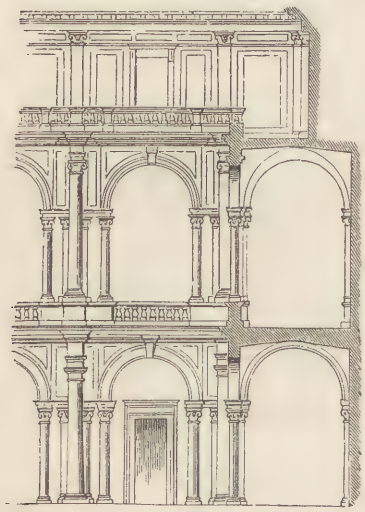


Fig. 159. Palazzo Ducale zu Modena. Hofdetail.

Ungleich wirkungsvoller noch iſt der große Hof des Schloſſes (Fig. 159), eine räumlich wie künſtleriſch gleich bedeutende rechtwinklige Anlage mit zwei mächtigen Arkadengeſchoſſen, darüber einer Terraſſe und endlich einem dritten geſchloſſenen Stockwerke korinthiſcher Ordnung. Die Arkaden werden durch toskaniſche und darüber joniſche Pilaſter je mit einem Gebälkſtück, trotz der überwältigenden Grundrißverhältniſſe des Hofes in nur fünf zu ſieben Joche abgetheilt, welche je durch ein Paladiomotiv über kleinen Säulen von entſprechender Ordnung ausgefüllt ſind. Dieſe Einbauten, bis zu den allein durchgehenden Deckgliedern der Geſimſe hinaufreichend, öffnen ſich weit und frei und geben bei ihren großartigen Verhältniſſen dem Hof den Eindruck heiterſter Feſtlichkeit und völliger Harmonie der Maſſen, wenn auch das Detail nicht mehr das reinſte iſt. Auch die anſtoßenden Umgänge, die um einen rechtwinkligen Kern aufſteigende dreiarmige Feſttreppe, die in den Formen ihres Aufriſſes unverkennbar mit derjenigen des Palazzo Barberini in naher Beziehung ſteht, entſprechen dem Hofe in

verſchwenderiſch großen Verhältniſſen und klarer Anordnung. Die innere Einrichtung gehört, nach den mir zugänglichen Sälen zu urtheilen, einer weſentlich ſpäteren Zeit an, und zwar jener Periode (1696), in welcher *Marcantonio Franceschini* und *Heinrich Haffner* die Fresken des großen Saales malten.

Die ſpäteren Bauten Avanzini's in Modena, das große, aber formloſe Collegio Convitto di S. Carlo (1664) und die in der Façade S. Carlo ai Catinari in Rom nachgebildete, als ſtreng durchgebildetes griechiſches Kreuz angelegte Kirche desſelben Namens (1664 bis 1667) geben durch ihre geringe Bedeutung der Vermuthung, daß neben ihm Rainaldi auf den Schloßentwurf Einfluß gehabt habe, neuen Anhalt. Sein Schüler und Nachfolger *Antonio Loraghi* vollendete die von Avanzini begonnenen Werke, ſo auch die Paläſte zu Saſſuolo und Modena, und ſchuf die Kirche St. Agoſtina in letzterer Stadt.

Die Kirche St. Annunziata zu Parma, die Rainaldi gemeinſam mit dem Parmeſaner *Giovanni Battista Fornovo* ſchuf, kenne ich leider nicht.

In Rom erſcheint Rainaldi erſt wieder vor 1650, bei dem Bau des Palazzo Pamfili an der Piazza Navone. Dieſer zeigt bei einer dem Palazzo Ducale in Modena verwandten Maſſengruppirung mit drei Riſaliten und mittleren loggienartigen Aufbau ſchon eine gewiſſe Greiſenhaftigkeit in der Ueberfülle wechſelnder, doch nicht kräftig durchgeführter ſondern als Blenden behandelter Motive, in dem mangelnden Zuſammenhalt der Theile, der erzwungenen Phantaſiewirkung, während ſich in der bewegteren Umrißlinie, den Aufbauten über dem Hauptgeſims eine Oppoſition gegen den römiſchen Palaſtbau kundgiebt. Das Detail iſt barock, doch ohne den Vorzug dieſes Stiles, die kräftige Schattenwirkung; die Façade nüchtern, trotz der großen Kraftanſtrengung auf dem Reißbrette.

Rainaldi's Leiſtungen in der Kleinarchitektur ſind nicht bedeutend. Die Brunnen vor dem Palazzo Farneſe entſtanden durch Verwendung antiker Tröge; ſein Antheil an den von Vignola begonnenen Gärten des Palatins läßt ſich heute mit Sicherheit nicht mehr nachweiſen.

XII. KAPITEL.

Mailand und Bologna.

Mit Rom in engem geiſtigen Zuſammenhang, doch nicht eigentlich abhängig von der ewigen Stadt hatte ſich in der Poebene aus der klaſſiciſtiſchen Richtung des Tibaldi heraus eine barocke Architektur entwickelt, welche zunächſt in Mailand zum Durchbruch kam. Die große lombardiſche Hauptſtadt, die infolge des Reichthums der ſie umgebenden Landſtriche ſtets nur einige Jahre der Ruhe bedurfte, um wieder in ihrem Wohlſtand mächtig aufzublühen, wenn Kriege ſie niedergebeugt hatten, war damals unter ſpaniſcher Oberhoheit wieder zu geordneten Zuſtänden geführt worden. Ein breites, bequemes Bürgerdaſein, wie es ſchon an den Paläſten des 16. Jahrhunderts ſich ausſprach, blieb den Bauwerken der nächſten Periode erhalten. Doch tritt an Stelle der feinen Auffaſſung des Aleſſi und der Strenge des Tibaldi eine derbe Freude an Pracht, eine geſunde Vollſaftigkeit, die ſogar

leicht in das Ungeſchlachte, Ueberreife hinausreift. Namentlich zu Beginn des 17. Jahrhunderts zeigt ſich der Umſchlag, und zwar durch den bedeutendſten unter den Mailänder Architekten dieſer Periode *Francesco Maria Ricchini*, welcher 1605 bis 1638 Dombaumeiſter war. Im Kirchenbau fand derſelbe auch zunächſt Gelegenheit zu künſtleriſchen Thaten. Zu dieſen gehört S. Guiſeppe (1607—1630), ein griechiſches Kreuz mit bis auf den etwas bedeutenderen Chorbau ganz kurzen Flügeln, ſtark abgeſchrägten Ecken zwiſchen denſelben. Die Façade iſt wie die von St. Maria alla porta (begonnen 1652, vollendet durch *Carlo Castelli*, 1849 im Innern umgebaut) eine der barockſten der Stadt und nähert ſich unmittelbar den römiſchen Façaden eines Carlo Maderna und ſeiner Schule. Sie ſind beide zweigeſchoſſig, mit großen Säulenmotiven und Giebeln an dem Portal, verkröpften, bei erſteren ſogar in einander geſchachtelten Hauptgiebeln, reich an gekünſtelten Linien, wie beiſpielsweiſe Verdachungen, die aus drei Seiten des Achtecks gebildet ſcheinen, abgebrochenen und aufgerollten Giebeln. Dabei iſt das Detail ſchwer und wuchtig, der Entwurf von entſchieden maleriſchem Werth. An Reichthum des Details übertreffen die Façaden noch die römiſchen. Unverkennbar iſt in dieſem letzten Umſtande die Nachwirkung von Aleſſi's Schule zu erkennen; haben doch dieſe Mailänder Kirchen in ganz Italien die meiſte Aehnlichkeit mit denjenigen Gotteshäuſern, welche in Belgien entſtanden, ſeit Rubens direkt auf den Meiſter von St. Maria presso S. Celso in deſſen genueſiſchen Bauten hingewieſen hatte. Die Façade von S. Siſto zu Piacenza, ein abſcheulich rohes Werk von 1622, ſcheint Ricchini ganz, die von S. Giovanni alle case rotte (vollendet von ſeinem Sohn *Giovanni Domenico Ricchini)* nur zum Theil zu gehören. Der Grundriß letzterer Kirche iſt eine Elipſe mit rechtwinkligem Chorraum.

Wichtiger ſind Ricchini's Palaſtbauten. Der Palazzo Durini (1603) bekundet ſchon ein ungewöhnliches Kompoſitionstalent. Zwar ſind die Ortſteine an den Ecken von gekünſtelter Diamantbildung, das wieder in drei Seiten des Achtecks geſchloſſene, ſchwerruſticirte Portal mit ſeinen beiden Seitenthoren, ſein von wuchtigen Konſolen getragener Balkon, das mächtige Hauptgeſims und die meiſten andern Details keineswegs von edler Bildung, aber der Façade als Ganzem iſt der Eindruck fürſtlicher Pracht, ſtolzer Geſchloſſenheit in hohem Grade eigen. Der Hof erſcheint nicht minder vornehm, doch beſcheidener, und iſt mit Arkaden auf gekuppelten, toskaniſchen Säulen umgeben; über dieſen erhebt ſich nur ein Geſchoß und ein kräftiges Hauptgeſims. Die barocken Neigungen des Meiſters treten hier namentlich an den Thürverdachungen im Hofumgange hervor. Ein noch ausſchweifenderes, aber trotzdem

nüchterneres Portal als das des eben erwähnten Baues befindet ſich nahe demſelben, Via Durini 10. Der Palazzo Annoni (1631) wird ihm gleichfalls zugeſchrieben, ebenſo der Palazzo Acerbi, jetzt Albergo Reichmann, ein minder gewaltiger, doch immerhin kräftiger Bau.

Der Umbau des Ospedale Maggiore war durch *Fabio Mangone* begonnen worden, wurde jedoch durch Ricchini fortgeſetzt. Von dieſem ſtammt das Portal gegen Via Ospedale, ein ſchwerfälliges Prunkſtück von unruhiger Wirkung, aber auch die Hofarchitektur, welche mehr Anerkennung finden würde, forderte ſie nicht zu Vergleichen mit den älteren Bautheilen, mit dem zierlichen Meiſterwerk *Filarete's* auf. Von dieſem entlehnte er die Anordnung des Erdgeſchoſſes, Bogenſtellungen direkt über hier joniſchen Säulen, die Medaillons in den Zwickeln, den reich ſkulpirten Fries. Jedoch wiederholte er dasſelbe Motiv im Obergeſchoß und fügte dieſem, wie dem ganzen Bau ein Kranzgeſims zu. Das Detail iſt wirkungsvoll, aber für die beſcheidenen Höhenverhältniſſe zu kräftig gehalten.

Ein ganz barockes Dekorationsſtück iſt das Portal des Seminario Arcevescovile, eines 1570 von *Giuseppe Meda* errichteten Baues. Zwei mächtige Hermen ſtützen die Konſolen, welche das verkröpfte Gebälk tragen. Unter dieſem öffnet ſich das ſtark ruſticirte Thor mit dem wiederholt geſchilderten, aus drei Geraden gebildeten oberen Abſchluß. Zur Seite zwei Niſchen. Schwer prunkvoll iſt auch Ricchini's Façade zum Palazzo Elvetico.

Das ganze Können des Meiſters konzentrirte ſich jedoch im Entwurf des Palazzo di Brera, früher Jeſuitencolleg, welches jedoch erſt 1651 nach ſeinem Plane von *Guadrio, Rossone* und ſeinem Sohn *Giovanni Domenico Ricchini* ausgeführt wurde. Die Verhältniſſe des Baues ſind mächtig. Die Durchbildung der Façade bei bunter Vielgeſtaltigkeit im Detail von großem Ernſt. Wieder ſind die Ecken des Baues, wie des Mittelriſalites durch Quaderungen ausgezeichnet, fehlt, abgeſehen von einer wuchtigen, toskaniſchen Säulenſtellung vor dem Portal, eine die Wandfläche gliedernde Ordnung. Die Profile, namentlich das Konſolenhauptgeſims, ſind von großer Kraft, ebenſo die Verdachungen der Fenſter des Hauptgeſchoſſes, zwiſchen deren abgebrochenen Geſimſen dekorative Tafeln mit Seitenkonſolen angeordnet ſind. Der Hof (Fig. 160) iſt eine Prachtleiſtung, eine der ſchönſten der ganzen Periode, eine Vereinigung der Gedanken des Palazzo Borghese in Rom und der Univerſität in Genua: zwei Geſchoſſe von fünf zu ſieben offenen Loggien auf gekuppelten, unten toskaniſchen, oben joniſchen Säulen. Außer den Schlußſteinen und der Baluſtrade des Obergeſchoſſes kein nur ſchmückendes Glied; ein ſchlichtes Hauptgeſims als Bekrönung; dem Portal gegenüber, jen-

ſeits der Loggia eine offene Doppeltreppe von den ſtattlichſten Verhältniſſen, klare Anordnung, ſchöne Durchblicke — das ſind die Elemente dieſes Meiſterwerkes, das „einen der erſten großartigen ſüdlichen Baueindrücke gewährt, welche den von Norden Kommenden erwarten.“ (Burckhardt.)

Eine verwandte Schöpfung, namentlich hinſichtlich des Hofes, iſt der Palazzo della Canonica, jetzt Instituto Tecnico (gegen 1630).

Unter den Schülern Ricchini's iſt *Carlo Buzzi* hervorzuheben, wel-

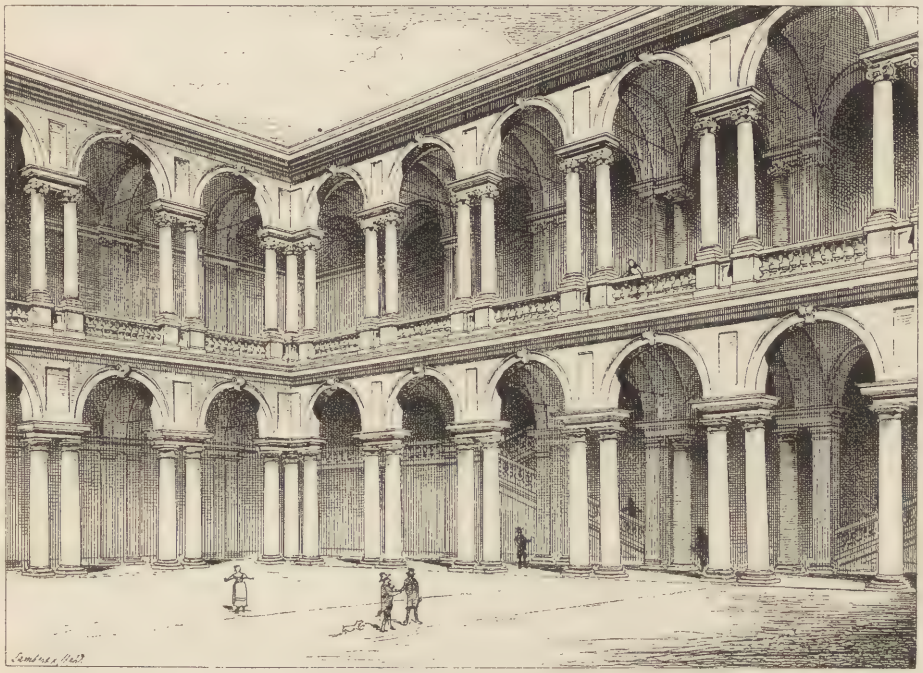


Fig. 160. Palazzo di Brera zu Mailand. Hofanſicht.

cher die Kuppelkirche in Ospedale maggiore vollendete, namentlich aber die Façade des Santuario della Beata Virgine zu Saronna (1666)[1]) bei Mailand ſchuf, einen zwar an Höhe die Frührenaiſſancekirche weſentlich überragenden und auch durch den Umſtand, daß dort nur das Mittelſchiff höher geführt iſt, die Seitenſchiffe aber liegen bleiben, wenig bekümmerten und mithin rein dekorativen, aber doch beachtenswerthen Bau. Das Triglyphengeſims des Erdgeſchoſſes

[1]) Nach Strack, Central- und Kuppelkirchen der Renaissance, „nach 1583“ von Lelio Buzzi nach einem Plan Tibaldi's, Balustrade und Obelisken von Leone Leoni (1657). Letzterer starb aber schon 1585!

verkröpft ſich ſechs Mal und zwar an den Seiten über gekuppelten toskaniſchen Säulen, in der Mitte über in bekleidete männliche Geſtalten endenden Hermen. Der Giebel über dieſen, ſowie der weitaus breitere, die beiden inneren hier joniſchen Säulenkuppeln des Obergeſchoſſes bedeckende machen die Verkröpfung nicht mit und geben daher durch ihre weite Ausladung die kräftigſten Schattenwirkungen, ähnlich wie ſie faſt gleichzeitig Rainaldi an St. Maria in Campitelli zu Rom anordnete. In den Interkolumnien des Erdgeſchoſſes befinden ſich drei Thüren, bez. zwei Niſchen, in der Achſe über dem Hauptthor ein breites Palladiofenſter. Ueber Hauptgeſims und Giebel läuft auch nach römiſchen Muſtern (St. Suſanna, St. Maria della Vittoria) eine Baluſtrade hin. Ueber den oberen Säulenkuppeln an den Ecken erheben ſich hohe Obelisken. Das Detail iſt von ſeltener Sauberkeit und Eleganz, faſt gleichzeitigen franzöſiſchen Bauten in der Schärfe der Durchbildung verwandt.

Das Thor eines ausgedehnten Palaſtes an Giardini Publici Nr. 379 zu Brescia iſt faſt getreu eine Kopie desjenigen vom Palazzo Durini. Ebenſo dürfte der dortige Palazzo Vescovile mit ſeiner einfach edlen, doch etwas nüchternen Façade, aber um ſo wirkungsvolleren Gartenummauerung hierher zu rechnen ſein, ſowie ein großer neben S. Aleſſandro gelegener Palaſt mit ſtattlichem Pfeilerhof und einer durch Liſenen gegliederten, ziemlich trockenen Façade.

Weitaus bedeutender ſind die berühmten Anlagen auf den Borromeiſchen Inſeln im Lago Maggiore, welche ſeit 1632 durch Graf Carlo III. Borromeo künſtleriſch umgeſtaltet wurden. Leider iſt es mir nicht vergönnt geweſen, die Wundergärten von Iſola Bella zu beſuchen, in welchen die kräftigen architektoniſchen Formen des Mailänder Barockſtiles mit den zierlichen Schmuckgeſtaltungen der älteren Aleſſi'ſchen Schule ſich mit dem unvergleichlichen Pflanzenwuchs zu einem Bilde von Sehnſucht erweckendem Reiz vereinen (Fig. 161).

In Bologna, der Stadt, in welcher zu jener Zeit eine ſo außerordentlich bedeutende Malerſchule wirkte, tritt nicht ein Talent ſo entſchieden hervor, als Ricchini in Mailand. Es zeigt ſich mehr eine allgemeine Steigerung der Leiſtungen nach dem wuchtig Barocken. Als die bedeutendſte architektoniſche Perſönlichkeit erſcheint *Bartolommeo Provaglia*, der Schöpfer des höchſt ſtattlichen Palazzo Bargellini, jetzt Davia: eine Façade von nur fünf Achſen Front, doch von der robuſten Kraft und Größe der Verhältniſſe, wie an römiſchen Werken, ausgezeichnet für einen Bologneſer Bau durch den Mangel der ortsüblichen Straßenhalle, ferner durch ein ſchönes Triglyphenhauptgeſims

und namentlich durch ein ruſtizirtes Rundbogenthor, dem zur Seite auf hohen Poſtamenten zwei den Balkon tragende Atlanten ſtehen. Meines Wiſſens ſind dies die erſten jener plaſtiſch-naturaliſtiſchen Tragfiguren, welche die ſpätere Barockkunſt Deutſchlands ſo außerordentlich liebte. Wohl finden wir den Gedanken ſchon an zahlreichen Werken der Renaiſſance verwendet, nirgends jedoch vor dieſem Bau jene rieſigen, durch die ihnen aufgebürdete Laſt ſcheinbar bedrängten menſchlichen Geſtalten, die nicht mühelos ihr Werk verrichten, wie etwa die Figuren des Erechtheion's, ſondern in jeder Muskel die augenblickliche Kraftanſtrengung bekunden.

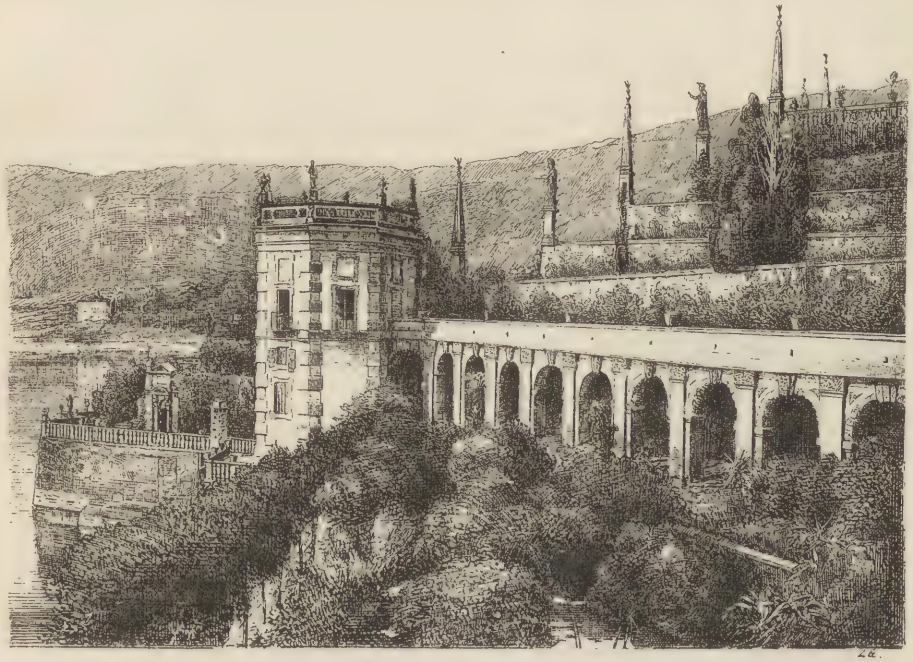


Fig. 161. Gartenanlage von Isola Bella im Lago Maggiore.

Die Hofanlage (Fig. 162) giebt ein nunmehr in Bologna typiſch werdendes Bild: in der Achſe des Thores eine Durchfahrt; an einer Seite öffnet ſich die lange Mauerflucht derſelben mittelſt einer Säulenſtellung gegen den rechtwinkligen Hof, welchen nach der Rückſeite abermals ein Flügel abſchließt. Die in dieſem hier befindliche Prachttreppe entſtand erſt 1730.

Von demſelben Künſtler ſtammt das Stadtthor Porta Galliera (1661), ein wirkungsvoller Bau mit einer toskaniſchen Ordnung, deren Säulen an ihrem unteren Drittel nach Art des Pittihofes ruſtizirt wurden.

Unter den gleichzeitigen Meiſtern werden noch genannt: *Giovanni Battista Natali*, der die dreiſchiffige Kirche S. Bartolommeo (1655)

ſchuf. Die Vierung des lateiniſchen Kreuzes entſpricht noch ganz der Schule Magenta's. Die alles plaſtiſchen Details ermangelnde, durchweg ausgemalte Kuppel ſchwebt frei und edel über den durch korinthiſche Pilaſter gegliederten Pfeilern, wenn gleich die in den Zwickeln angebrachten großen Bildflächen die tragenden Glieder faſt verdecken, ſo daß die Archivolten zu leichten Goldleiſten herabſinken. Das Langhaus iſt noch durch Säulen gegliedert, die Seitenſchiffe mit Kuppeln bedeckt, die in reichſter Abwechslung ausgemalt, in ſchönſter Lichtwirkung eine Welt von Kindergeſtalten, Architekturen und Blumen darbieten. Auch das Tonnengewölbe des Langhauſes iſt durchweg gemalt und zwar durch *Angelo Michele Colonna* und *Giacomo Alboresi* (1667), Meiſter, die hier wegen der außerordentlichen architektoniſchen Leiſtung in ihren Bildern genannt werden müſſen. Denn man ſchaut in lichte, ideal geſtaltete Räume, große Hallen und offene Säulenſtellungen, deren Architektur die Decke in einzelne Bildflächen theilt, ſomit bei derber Kraft der Formen doch aller Schwere enthebt. Nicht minder erfreulich ſind dieſe Bilder in ihrer dekorativen Farbenſtimmung. Bei höchſt geſchickter Verwendung des Goldes herrſcht ein wohlthuender Silberton vor, aus dem die einzelnen Farben kräftig leuchtend heraustreten, ſo daß bei der trefflichen Lichtvertheilung eine höchſt wohlthuende, ſelbſt feierliche Stimmung den Bau durchzieht. Die Façade verſchwindet hinter älteren Straßenhallen, nur an einzelnen Thüren, an dem ſeitlich vom Querſchiff ſich aufbauenden Thurm und an der unſchön gegliederten Kuppel erſcheinen die Formen des 17. Jahrhunderts.

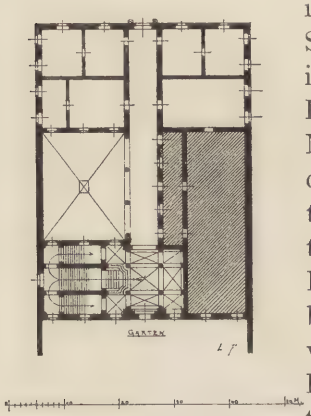


Fig. 162. Palazzo Davia zu Bologna. Grundriss.

Weiter iſt zu nennen *Francesco Martini*, der Erbauer der Kirchen S. Giuſeppe ed Ignazio (1636) und St. Trinità (1662, von *G. A. Torri* 1720 vollendet, von *Giuseppe Tubertini* und *Antonio Serri* 1831 vergrößert); letzteres ein Bau, deſſen trockene Innendekoration und noch trübſeligere Façade, ein joniſches templum in antis, der letzten Umgeſtaltung angehören, während die S. Bartolommeo verwandte Anlage der Vierung und das breite, von je drei Kapellen begleitete Langhaus in den Grundformen noch aus der erſten Bauperiode ſtammen.

Der Franziskaner *Giovanni Battista Bergonzoni* ſchuf die alte Kirche St. Maria della Vita (1688) zu dem jetzt noch erhaltenen Bau um. (Die Kuppel von *Giuseppe Tubertini* aus dem Ende des 18. Jahrhunderts.) Es iſt dies einer jener Centralbauten, wie wir ſie in Mailand kennen

lernten. Der Innenraum iſt als längliches Achteck gebildet, in deſſen Ecken korinthiſche Halbſäulen und anſtoßende Halbpilaſter angeordnet wurden. In den Achſen befinden ſich der Portalbau und drei größere Kapellen, in den Ecken vier kleinere, darüber nach dem Mittelraum durch reich verzierte Fenſter ſich öffnende Emporen. Eine ovale, ihrer Entſtehungszeit entſprechend einfach detaillirte Kuppel mit hohem Tambour und ſchöner lichtbringender Laterne deckt den weiten ſtattlichen Raum, der in ſeiner ſchlichten und hellen Färbung, infolge der geſchickten Scheinverlängerung durch eine an die Chorwand gemalte Architektur trotz manchen barocken Details einen durchaus wohlthuenden Eindruck macht. Uns Deutſchen iſt der Bau beſonders als das unverkennbare Vorbild von St. Karl Borromeo in Wien werthvoll.

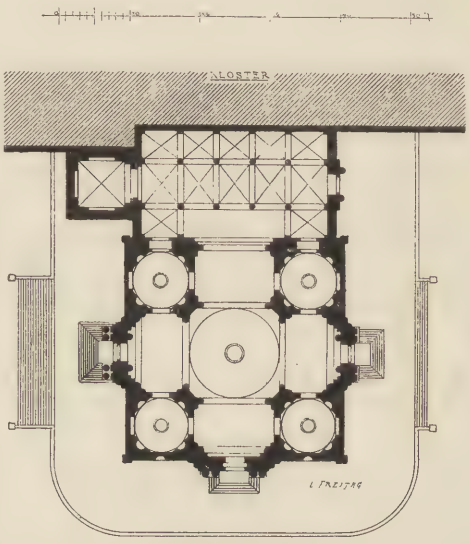


Fig. 163. Santuario della Madonna di Monte Berico bei Vicenza. Grundriss.

Minder bedeutende Meiſter ſind noch *Girolamo Salaroli*, der Erbauer des Hauptaltars in S. Bartolommeo (1693); der Servitenpater *Tomaso Martelli*, Schöpfer der kleinen, nicht unintereſſanten Kirche S. Giorgio; *Antonio Levanti*, der außer der Kirche St. Madonna della Grada das höchſt ſehenswerthe Anatomiſche Theater im Archiginnasio errichtete, deſſen Wände durch flache toskaniſche Pilaſter und durch Statuenniſchen gegliedert wurden, dabei noch eine große Feinheit im Detail zeigen. Das Prunkſtück aber bildet das Katheder in Folge der beiden prächtig modellirten, den Baldachin tragenden Muskelfiguren, welche ihm zur Seite ſtehen.

Eine denkwürdigere Perſönlichkeit aus der bologneſer Schule jener Zeit iſt *Agostino Barella* (*Barelli*, † 1679), welcher zuerſt in München am Bau der Reſidenz thätig auftritt, die er nach dem Vorbilde des Schloſſes in Turin, als der Heimath der Kurfürſtin Adelheid Henriette aufgeführt hatte. Durch König Ludwig's I. Umbauten verſchwand dieſer Architekturtheil. Neben und vor ihm war ein zweiter welſcher Architekt *Antonio Pistorini* (1660) an der Reſidenz thätig. Ungleich bedeutender iſt die Planung und der Beginn der Theatiner Hofkirche zum heil. Kajetan, welche in Folge eines Gelöbniſſes des kur-

fürſtlichen Paares 1662 begründet,[1]) aber erſt 100 Jahre ſpäter vollendet wurde. Denn die Thürme errichtete ſpäter *Enrico Zuccali*, das anſtoßende Kloſter 1696 *Giovanni Antonio Visardi*, die Façade vollendete 1767 *François de Cuvilliès*. Die Kirche nähert ſich im Grundriß dem Schema des Geſù; da ſoll doch auch ein Jeſuitenpater *Spinelli* Antheil an der Planung haben. Das halbkreisförmig geſchloſſene Chor iſt jedoch länger geſtreckt, die Querſchiffe ſind ſtärker ausgebildet. Das Langhaus begleiten je drei quadratiſche Kapellen und je eine oblonge, am Anfang und Ende dieſer Reihe. Dadurch ergiebt ſich ein rhythmiſcher Wechſel der das Gebälk tragenden Halbſäulen. Bemerkenswerth iſt die Durchbildung der Vierung, deren rechteckige Pfeiler je von zwei Halbſäulenpaaren belebt werden, eine kräftig derbe Formenſprache, die mit der Art Ricchini's vielfach übereinſtimmt. Für die Details der inneren Ausgeſtaltung der Kirche iſt Barella nicht verantwortlich zu machen, denn wir finden ihn ſchon 1668 in Vicenza thätig, wo er das Santuario della Madonna di Monte Berico errichtete (Fig. 163).

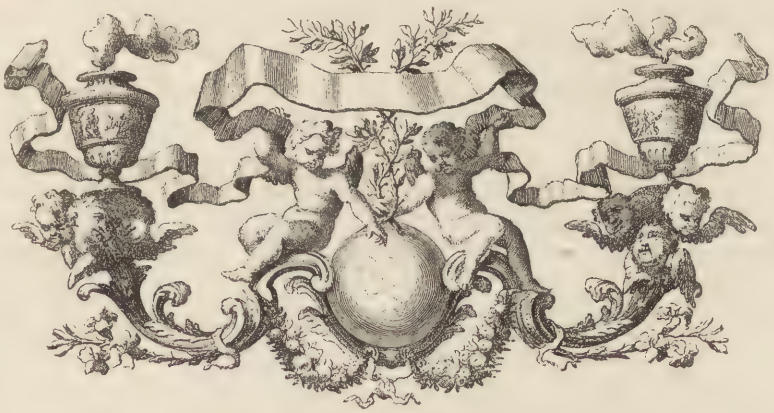
Unter den drei großen Santuarien, die auf Bergeshöhen angelegt, durch mächtige Straßen und Portikenanlagen mit dem Thale verbunden ſind, nämlich demjenigen zu Vicenza, Turin und Bologna,[2]) iſt dieſes das älteſte: eine Centralanlage im griechiſchen Kreuz, an den Ecken der Vierung mit je zwei unkannelirten korinthiſchen Säulen und dazwiſchen großen Statuen auf Konſolen, mit achteckigen Kapellen in den Ecken, einfach großer Architektur bis zu dem Gurtgeſims, darüber einem reich ſtukkirten Gewölbe, klar gezeichneten aber derben Kartuſchen in den Zwickeln, ſchöner Beleuchtung aus Kuppel und Oberlichtern. Nach einer Seite öffnet ſich dieſer Bau ganz unvermittelt in die Flanke einer kleinen gothiſchen Kirche, des älteren Heiligthums. Mit der Einfachheit des Inneren, auf die das frühere Vorhandenſein einer älteren, 1578 von *Palladio* errichteten Anlage, vielleicht nicht ohne Einfluß war, ſtehen die Façaden in merkwürdigem Gegenſatz. Der von korinthiſchen Pilaſtern und Halbſäulen, an der Hauptfront Vollſäulen, gegliederte untere Theil derſelben zeichnet ſich durch ſeine Fenſterloſigkeit aus. Nur für die Nebenkapellen finden ſich ganz barocke, im Dreipaß gebildete Lichtöffnungen, oberhalb der die Wandfläche belebenden Niſchen. Das Obergeſchoß dagegen, welches den Kreuzflügeln entſprechend angeordnet wurde, hat mächtige achteckige Fenſter; darüber ruht die Kuppel, welche unförmig in ihrer Höhe geſteigert werden mußte, um die an ſich hoch gelegene und daher noch mehr für den Beſchauer,

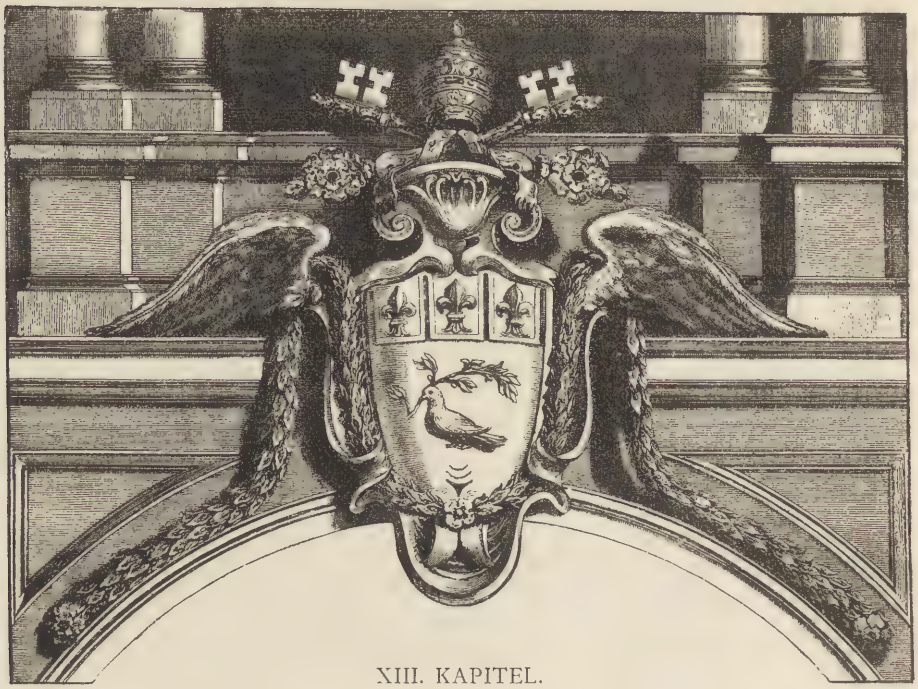
[1]) Vergl. F. Reber, Bautechnischer Führer durch München 1876.

[2]) Dasjenige zu Vareſe kenne ich leider nicht.

durch ſeine Façade den Tambour verdeckende Centralanlage wirkſam zu beherrſchen. Um die Kirche legt ſich eine durch breite Treppenanlage zugängliche Terraſſe. Der an ſich künſtleriſch wenig, nur durch ſeine Länge von 650 Meter beachtenswerthe Laubengang, welcher von der Stadt zum Heiligthume führt, wurde erſt weſentlich ſpäter (1746) durch den Architekten *Antonio Muttoni* errichtet. Die Kirche iſt bemerkenswerth als eine der wenigen völlig klaren und was das ſeltenere iſt, auch in der Außenanſicht als ſolche durchgebildeten Centralanlagen der ſpäteren Kunſtperiode Oberitaliens. Die Aufſchlüſſe darüber, wie es kam, daß gerade hier ein ſolches Werk geſchaffen wurde, ſind nicht weit zu ſuchen. Wenige Minuten entfernt vom Santuario ſteht die Villa Rotonda, deren berühmter Grundriß faſt unmittelbar auf das Gotteshaus übertragen wurde.

Späterhin ging Barella nach Bologna zurück, wo er 1677 die Porta delle Lame und den Portikus an St. Maria del Baraccano ſchuf. In Vicenza wird noch ein *Carlo Barella,* welcher auch (1680) die Chieſa dell' Araceli erbaute, als Vollender der Kirche S. Stefano genannt.





XIII. KAPITEL.

Die roemischen Zeitgenossen Bernini's.

Von dieſen Abſchweifungen müſſen wir nach Rom zurückkehren, um die Kunſt der durch das Dreigeſtirn Bernini, Borromini und Cortona angeregten jüngeren Architektenſchule der Betrachtung zu unterziehen.

Unter den hier Wirkenden tritt Girolamo Rainaldi's Sohn *Carlo Rainaldi* (geb. 1611, † 1691), als tüchtiger Meiſter hervor, dem wohl das Hauptverdienſt am Bau der Prachtkirche von St. Agneſe an Piazza Navona in Rom zufällt. Die Umgeſtaltung dieſes Platzes hatte ja ſein Vater ſchon durch den Bau des Palazzo Pamfili begonnen. Der Sohn hatte durch eine großartige Feſtdekoration (1650) bewieſen, daß derſelbe einer der glanzvollſten Roms zu werden beſtimmt ſei. Aber erſt durch die bewegten Linien von St. Agneſe erhielt er jene berückende Heiterkeit, die ihn jetzt vor anderen auszeichnet. Den Kern des Grundriſſes dieſer Kirche (Fig. 164) bildet ein Quadrat, deſſen abgeſchrägte Ecken durch Niſchen ausgefüllt ſind. Hieran lehnen ſich kurze Querflügel im griechiſchen Kreuz. An den Seiten ſind dieſelben je durch eine Apſis verlängert. In dieſer ſchönen Raumeintheilung auf beſchränkter Grundfläche, einer Fortbildung von St. Maria di Loreto und

zugleich von S. Carlo, fand Rainaldi Gelegenheit ſein Talent zu entfalten. Die Grundmotive ſind bedeutend und groß: zum Theil von antiken Bauten entlehnte Eckſäulen an den Querſchiffen, darüber auf hoher Attika Bogen von unerhört reichem Profil, deren zahlreiche Gliederungen den Eindruck einer größeren Tiefe der Querarme erwecken ſollen und mit dem der ganzen Kirche eigenen, kräftigen Detail wirkungsvoll ſich von den breiten, gemalten Zwickelfeldern abheben; neben den niederen Eckniſchen ſind Pilaſter aufgerichtet; das Licht kommt von den Schildern unter den reichen Tonnengewölben der Flügel des griechiſchen Kreuzes und hauptſächlich von der großen und wohlausgebildeten Kuppel. Es erfüllt den Raum mit ruhiger, leicht dämmernder Stimmung

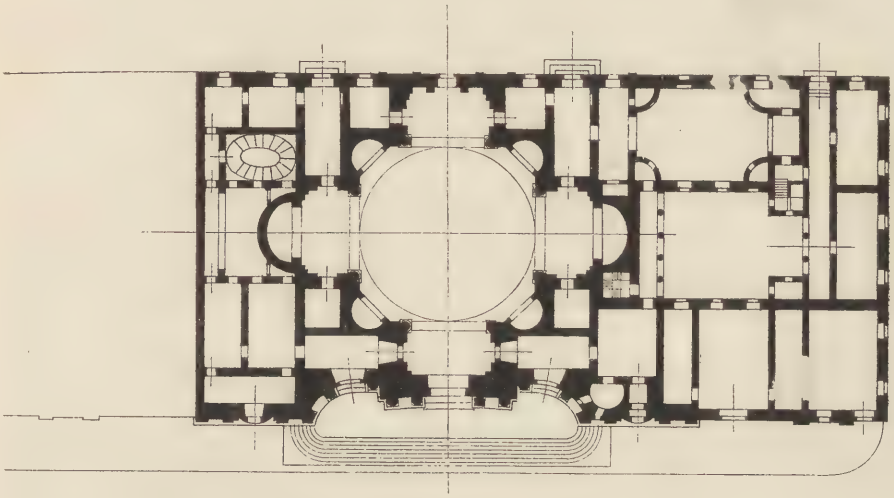


Fig. 164. St. Agneſe zu Rom. Grundriss.

und bringt das überaus koſtbare Material zu harmoniſchem Geſamtton. Das Aeußere (Fig. 165) hat ſelbſt bei der ſtrengſten Kritik Anerkennung gefunden. Das Portal iſt umrahmt von gekuppelten korinthiſchen Säulen, das Gebälk derſelben zieht ſich über die ganze Façade hin, über dem Mittel ruht ein ſchlichter Giebel. In einiger Entfernung ſtehen zur Seite desſelben die Thürme; zwiſchen dieſe Haupttheile iſt je ein konkav geſchwungener Flügelbau eingeſchoben. Ueber der Ordnung ſteht eine hohe Attika und über dieſer in der Mitte die ſehr ſchön gezeichnete und bei der geringen Tiefe der Kreuzarme des Grundriſſes völlig die Façade beherrſchende Kuppel; an den Seiten erheben ſich die geradezu genial entworfenen Thürme je in zwei weiteren Geſchoſſen und mit ſtumpfem Steinhelm. Die Feinheit, mit welcher aus dem unteren Quadrat ſich immer klarer der Kreis als Grundrißform des oberſten Stockwerkes derſelben

entwickelt, die Sicherheit mit der die Stockwerke in ihren Maſſen gegen einander abgewogen, und aus wuchtiger Kraft zu leichter Zierlichkeit entwickelt ſind, das ſind künſtleriſche Vorzüge dieſer Thurmbauten, die nur einem Meiſter allererſten Ranges zu ſchaffen gegeben iſt. St. Agneſe hat wohl die ſchönſten Thürme, welche Italien ſeit Beginn der Renaiſſance erzeugt hat. Ohne die Vorarbeit Bernini's an der Façade von St. Peter wäre dieſelbe unmöglich geweſen. Iſt doch die ganze Front eine unter bequemeren Bedingungen durchgeführte Löſung der dort geſtellten Aufgabe: einen wirkungsvollen Façadenbau mit der Herrſchaft der Kuppel in Einklang zu bringen. Die Thürme wurden von *Giovanni Maria Baratta,* wohl nach den urſprünglichen Plänen, vollendet. Denn es iſt undenkbar, daß dieſelben zweierlei Händen entſtammen; die Art, wie die Grundform der Obergeſchoſſe durch eine kleine Rundung im Mitteltheile des unteren angedeutet wurde, iſt ein ſicheres Zeichen, daß ein Wille den ganzen Aufbau beherrſcht. Durch den vieltheiligen Façadenbau der anſtoßenden Kloſterbaulichkeiten erſcheint die Kirchenfront erſt recht groß und mächtig. Leider fehlt ihr der urſprünglich vorgeſehene Schmuck an Bildwerken.

Daß Carlo Rainaldi ein hervorragend begabter Meiſter war, bewies er auf das Ueberzeugendſte an der Kirche St. Maria in Campitelli (1665), welche für Papſt Alexander VII. errichtet wurde (1655—1667) (Fig. 166). Wie an St. Agneſe ließ er ſich nicht durch die überwuchernde Vielgeſtaltigkeit bei den tonangebenden Künſtlern verwirren und entwickelte nochmals ſein Façadenſyſtem auf Grund der altrömiſchen Ueberlieferung, doch nicht ohne ſich als Kind der neueren wuchtigeren Schaffensweiſe zu bekunden, indem er, der maleriſchen Tendenz der Zeit huldigend, durch mächtige Schattenwirkungen die einſt ſo beſcheiden gezeichneten Details zur höchſten Wirkung ſteigerte. Da die Piazza di Campitelli für römiſche Verhältniſſe breit iſt, brauchte der Meiſter in Ausladungen ſich nicht zu beſchränken. So erhöht ſich in beiden Geſchoſſen der durch verſchiedenartig verkröpfte Ordnungen vermittelte Unterſchied zwiſchen den Fluchtlinien der Rücklagen und der Vorderkante der zu Seiten des Achsmotives ſtehenden Säulen auf ca. $2\frac{1}{2}$ Durchmeſſer derſelben. Da nun aber in beiden Stockwerken zwar das Gebälk über dem Portal, bez. dem Achsfenſter verkröpft, die Giebel aber ungebrochen durchgeführt ſind, ſo ergiebt ſich für dieſe eine wuchtige, freie Ausladung der Hängeplatten, unter deren bedeutender Schattenwirkung man ſogar die häßliche nackte Fläche oberhalb des Portales überſieht. Entſprechend kräftige Bildung zeigen die Verdachungen über Fenſter und Thüre ſelbſt, die weit vorgezogenen Eckſäulen des Obergeſchoſſes, auf deren Gebälkſtück der mehrfach verkröpfte Hauptgiebel ruht, während die beiden an die

Façade anſtoßenden Kollegienhäuſer in abſichtlich ſchlichter, und ſomit einen energiſchen Gegenſatz bildender Weiſe aufgeführt ſind. Noch bedeutender iſt das Innere. Die bei Cortona auftretende Vorliebe für Verwendung von Säulen an Stelle der Pilaſter als Hauptträger der Konſtruktion, ein Motiv, daß weiterhin auf die Antike und auf Michelangelo's St. Maria degli Angeli als Mittelglied zu derſelben zurückzuführen

Fig. 165. St. Agneſe zu Rom. Façade.

iſt, übte auf die Grundrißgeſtaltung unverkennbaren Einfluß aus. Dieſe bietet aber dabei vielfach Neues. An Stelle des Langhauſes tritt ein griechiſches Kreuz mit breiterem Achſenſchiff, jedoch ohne die ſonſt üblichen Abſchrägungen der Pfeiler in den Ecken des Mittelraumes, der hier von einem Kreuzgewölbe überdeckt iſt. Die Bögen der Seitenſchiffe ruhen auf vor die Eckpilaſter geſtellten, wuchtigen, zu drei Viertheilen kannelirten korinthiſchen Säulen. Das mittlere Tonnengewölbe iſt ſchlicht

behandelt, hell erleuchtet und erwartet noch die Bemalung, während die ſeitlichen Wölbungen, nebſt den Kapellen, ſpäter in kräftigen Farben ausgeſchmückt, in geheimnißvoll wirkendem Dämmerlicht ſich befinden. Der Entwurf ſteigert ſich nach dem an das griechiſche Kreuz ſich anſchließenden quadratiſchen Kuppelraum zu, in welchen aus niederem Tambour durch ovale Fenſter und mehr durch ſeitliches Oberlicht, der Tag mächtig einfluthet. Zwiſchen den beiden Hauptgliedern der Kirche, wie zwiſchen Kuppelraum und halbrunder Apſis liegen breite, wieder von gekuppelten Säulen getragene Gurte. So ergiebt ſich für den Eintretenden ein Bild, deſſen Kompoſitionsprinzip dem Theater entlehnt ſcheint. Der Reichthum an Säulen iſt ſcheinbar größer als ihre Zahl, da ſie kuliſſenartig nacheinander auftreten, die ſchlanke Aufrißentwicklung die nach hinten ſich verringernde Höhe und Breite, die eigenartige Behandlung des Lichtes zeigen die Abſicht, dem Bau den Eindruck einer Langkirche zu geben und das Intereſſe auf den tempelartigen, an der Rückwand ſchwebenden Madonnenaltar zu lenken.

Nicht minder bedeutend iſt Rainaldi's Façade zu S. Andrea della Valle (um 1670), welche jetzt zwar freigelegt, früher jedoch in enger Straße aufgebaut, der Ausladungen ſich mehr entrathen mußte. Daher ſind die Säulen meines Wiſſens hier zuerſt an einem Monumentalwerk, in lothrechte Kehlen eingeſetzt, die Verkröpfungen mehr in einer Flucht gehalten. Aber wieder entwickelt ſich ein großer Reichthum an Säulen, an Vorkragungen, die ſich namentlich am Hauptgiebel geltend machen, dazu eine der Enge der Straße angepaßte, ſtarke Vertikaltheilung, die in kandelaberartigen Bekrönungen nach oben ausklingt. Die Seitenbauten des Untergeſchoſſes ſind nebenſächlich behandelt, an Stelle des Anlaufs vermittelnde Statuen, Engelsgeſtalten, angebracht. Der Detailreichthum an Wappen, fliegenden Genien etc. iſt zum Nachtheil des Baues ein ſehr reicher. Die Façade überragt das Schiff bedeutend. Der ſtörend wirkende Mangel einer Uebereinſtimmung der Geſimshöhen von Seiten und Vordergrund dürfte früher weniger auffällig geweſen ſein, wie zu jener Zeit auch die Kuppel, welche in der Anſicht der ewigen Stadt eine bedeutungsvolle Rolle ſpielt, gänzlich den Blicken der Naheſtehenden entrückt geweſen ſein muß.

St. Maria de' Miracoli und St. Maria di Monte Santo (1662), die Schweſterkirchen der Piazza del Popolo, ſind von Rainaldi in Anbetracht ihres Zweckes entworfen. Das große weithin wirkende Motiv der vorderen korinthiſchen Säulenhallen, die kräftig gezeichnete Kuppel über niederem Tambour, die Einfachheit des Entwurfes müſſen mit Maderna's benachbarter Façade der im Grundriß ſo ähnlichen, aber im engen Corſo gelegenen Kirche S. Giacomo degli Incurabili ver-

Fig. 166. St. Maria in Campitelli zu Rom.

glichen werden, will man die dekorative Abſicht dieſer Fronten erkennen. Auffallend iſt, daß die Seitenfaçaden, obgleich der Blick hier auf ſie als auf die beiden den Corſo einleitenden Baulichkeiten hingelenkt wird, doch ohne jede künſtleriſche Ausbildung blieben. Nur zwei Thürme weiſen auf die Straße hin, von welchen der weitaus zierlichere, doch auch barockere, der von St. Maria de' Miracoli ein Werk *Borromini's* ſein dürfte. Vor die durch reiche ſchwerprächtige Innendekoration, höchſt reizvolle Anlage der Beichtſtühle innerhalb der Pfeiler und namentlich durch den eigenartigen mit der allergrößten architektoniſchen und plaſtiſchen Pracht ausgeſtatteten Altar bemerkenswerthe Kirche Geſù e Maria, welche *Carlo Milanese* 1642 ſchuf, ſoll Rainaldi ferner die nüchterne Façade, mit nur einer Ordnung gekuppelter Kompoſita-Eckpilaſter auf hohen Poſtamenten gebaut haben. Auch der Ausbau des Chores von St. Maria Maggiore, bei welchem er durch die Architektur der anſtoßenden Kapellen gebunden war und der des eigentlichen Mittelpunktes entbehrt, iſt ſein Werk; ferner der mir unbekannte Dom zu Ronciglione bei Caprarola und die Kirche zu Monteporzio, über die ich auch keinen Beſcheid zu geben vermag.

Carlo Rainaldi's Kunſt der Raumvertheilung offenbart ſich auch im Profanbau, ſobald man in das Vorhaus des Palazzo di Savoya, ſpäter franzöſiſche Akademie, jetzt Salviati am Corſo eintritt, eine der luftigſten und ſtattlichſten Anlagen dieſer Art zu Rom, deren Eindruck ſelbſt durch die Ueberwölbung im Korbbogen und die kalte Schmuckloſigkeit nicht zerſtört wird. Die Geſtalt der mächtigen Façade zeugt von höherer Schaffenskraft, als ſein Vater beſeſſen hatte. Das Erdgeſchoß iſt derb, die oberen ſind leichter ruſticirt, erſteres mit vier einen Balken tragenden Säulen vor dem triumphbogenartigen mächtigen Portal verſehen, eine für Rom hier zuerſt angewandte Idee. Die Obergeſchoſſe werden durch vier breite Liſenen in Gruppen von je drei ſeitlichen und ſieben mittleren Fenſtern getheilt. Alſo auch hier zuerſt eine Maſſengliederung, wie ſie die ältere römiſche Baukunſt nicht kannte. Noch herrſcht das ſehr ſchöne, mit zierlichen Kindergeſtalten in Relief zwiſchen den hohen Konſolen geſchmückte Hauptgeſims unbedingt über die Geſamtmaſſe, obgleich das Detail der einzelnen Fenſter derb und durch das Vorkragen der Verdachungen auf breiten Konſolen ſchattenkräftig gebildet iſt.

Wie aber auch dieſem Künſtler Sinn und Herz für das Phantaſtiſchreiche, für die Zuſammengehörigkeit von Natur und Kunſt gegeben war, beweist auf das Klarſte der von ihm reizvoll angelegte kleine Garten des Palazzo Borgheſe mit ſeinen von Doppelhermen umgebenen Brunnennıſchen, ſeinen Statuen und architektoniſchen Hintergründen,

Fig. 167. SS. Vincenzo ed Anastasio zu Rom. Façade.

der einen ſo köſtlichen Abſchluß zu dem ernſten Hofe des Palaſtes bildet. Rainaldi war auch bei den damals ſo beliebten Feſtbauten in

der ewigen Stadt vielfach betheiligt. Der Kupferſtich erhielt uns die Anſicht von zwei auf dem Kapitol, unmittelbar hinter den Statuen der Kaſtor und Pollux, durch den Herzog von Parma errichteten Triumphbögen für die Umzüge der Päpſte Clemens' X. (1670) und Alexander's VIII. (1689), großartige, etwas ſchwere und in reichem Umriſſe ſich aufbauende Werke in echt architektoniſcher Haltung.

Unter den einheimiſchen Meiſtern Roms war *Martino Lunghi* der Jüngere († 1657), der Sohn des Onorio und Enkel des Martino, derjenige, der ſich am entſchiedenſten der modiſch-empiriſchen Richtung hingab. Zwei Kirchen ſprechen hierfür in beredteſter Weiſe, ja ſie ſind wohl die in rückſichtslos dekorativer Behandlung der Architektur am weiteſtgehenden Leiſtungen des Barockſtiles in Rom. Zunächſt S.S. Vincenzo ed Anaſtaſio (1650), an der Fontana di Trevi, erbaut auf das Geheiß des Kardinals Mazarin (Fig. 167). Es lag dem Architekten daran, der Façade des Baues das denkbar größte Relief, die wirkungsvollſten Schatten zu geben, den Reichthum aufs höchſte zu ſteigern. Dies zu erreichen genügte es nicht, den Gedanken einfach auszuſprechen, ſondern mußte jener Kunſtgriff der Rhetorik auf die Architektur übertragen werden, der dadurch einen Gedanken dem Hörer beſonders ſcharf vorführt, daß er ihn in wenig wechſelnder Form immer wieder auf's neue und in pomphafterem Tone ausſpricht. So ſtellte Lunghi um das Portal je drei korinthiſche Säulen, deren innerſte weit vor dem entſprechenden Pilaſter ſteht, während die folgenden mehr zurückweichen und ſo eine doppelte Verkröpfung des Geſimſes ermöglichen. Die innere unter denſelben trägt einen Separatgiebel und die letzte die Anfänge eines ſolchen. Im Obergeſchoß iſt die Ineinanderſchachtelung der Formen noch ſtärker, hier ſind bei gleicher Anordnung die Kompoſitaſäulen gar über den mittlern im Segment gebildeten Giebel noch deren zwei von dreieckiger Form gehäuft und zwiſchen dieſe der Kardinalshut des das Gebälk überſchneidenden Wappens derartig geklemmt, daß er baldachinartig weit über die Façade vorragt. Thüre und Fenſter der Achſe befleißigen ſich ebenfalls durch Säulen, verkröpfte Gewände, Giebel, Figuren und Engelsköpfe das Formengewühl zu vermehren. Die Anläufe enden in freiſtehende Hermen; die die Kapellen des Grundriſſes abſchließenden Flügelbauten ſind von freiſtehenden Säulen flankirt, ja die einzige glatte Fläche an denſelben ſollte, wie die roh ſtehen gebliebenen Boſſen beweiſen, durch Reliefüllungen verziert werden. Die Profile ſchließen ſich nicht denjenigen Borromini's an, ſondern verharren in der römiſchen Ueberlieferung, bei ſtarker Ausladung ſchwache Unterglieder zu wählen. Das Innere, welches wohl bei einer ſpäteren Erneuerung verändert wurde, überraſcht nach dem äußeren Bombaſt durch Nüchternheit.

Ein breites Langhaus mit je drei Seitenkapellen, Kompoſitapilaſtern, daran ſchließend ein quadratiſcher Raum mit Flachkuppel und eine halbkreisförmige Apſis. Die Kirche ſcheint nur ein Vorwand für den Bau der prunkenden Façade.

Fig. 168. S. Antonio de' Portoghesi zu Rom.

Kaum minder überladen iſt die kleine Kirche S. Antonio de' Portoghesi (um 1652) (Fig. 168). Die Enge der Straße verbot zwar die Anwendung ſperriger Säulen, aber ſowohl in der Umrißlinie, als namentlich im Detail der Verdachungen und in den Profilen iſt das denk-

bar Gekünſtelte geleiſtet, um das Auge des Beſchauers anzuziehen und zu beſchäftigen. Wieder beugen ſich alle Geſimſe auf, um eine möglichſt reiche Unteranſicht zu ſchaffen und ſie als weit ausladend kräftig wirken zu laſſen, ohne daß ſie zugleich zu ſchwere Schatten geben. Das Innere, eine Studie nach St. Luca e Martina iſt zwar mit größter Marmorpracht ausgeſtattet, für die ſchweren Formen der joniſchen Pilaſterordnung, bei dem tief gefärbten Material aber zu eng und zu klein, um Eindruck zu machen, außerdem modern reſtaurirt. Kleinere Arbeiten wie die Façade von S. Adriano und St. Maria dell' Orto ſeien kurz erwähnt, ebenſo der Altar von S. Carlo al Corſo.

Im Profanbau iſt Lunghi's Hauptwerk die Treppe des Palazzo Gaetani, Ruccellai, jetzt Banca nazionale, eine Nachbildung derjenigen im Palazzo Chigi. Die 115 je aus einem Marmorblock gefertigten bequem zu erſteigenden Stufen ſteigen geradlinig, in durch Breite und Lichtfülle ſchönen Armen, zu einem von joniſchen Pilaſtern gegliederten Vorhaus und zu einer früher offenen Loggia auf und behagen uns wohl noch durch ihre üppige Raumentfaltung, können uns aber nicht mehr jene Bewunderung abzwingen, die ihnen noch das 18. Jahrhundert bezeugte.

Als der ſtrengſte unter den Künſtlern Roms in dieſer Periode erweiſt ſich *Alessandro Algardi* (geboren zu Bologna 1602, † zu Rom 1654), von Haus aus ein tüchtiger Bildhauer, welchen wir im Villenbau, als an Rafael und Giulio Romano gebildet und als Meiſter der Villa Belreſpiro oder Pamfili auf dem Janiculus,[1]) (Fig. 169) (nach 1650) kennen lernen. Der Grundcharakter der Gartenanlage erinnert an den der Villa Negroni. Durch ein barockes Portal gelangt man in einen geometriſch durch Hecken abgetheilten Vorgarten; die jetzigen Eichenhallen beſtanden ſelbſtverſtändlich zur Zeit der Anlage noch nicht. Am Schluß derſelben erhebt ſich in zwei Geſchoſſen das durch gehäufte Pilaſter kräftig lothrecht getheilte Kaſino; ein großes einladendes Thor öffnet ſich in der Achſe, ja überſchneidet ſogar das Gurtgeſims. Das architektoniſche Detail iſt reicher als an den älteren Bauten, dazu im Sinne des Villenſtiles vielfach durch Reliefs, Statuen etc., theils antiker Herkunft, theils eigener Arbeit des Baumeiſter-Bildhauers verziert. Ein Belvedere erhebt ſich über dem flachen Dache. Neben den breiten Seitenfronten führen Rampen zu dem zweiten, tiefer gelegenen Blumenparterre herab. Von dieſer Seite erſcheint das Kaſino als dreigeſchoſſig, iſt es noch reicher in der Durchbildung, bei für die Zeit nicht übertrieben gebildetem Detail, doch durch die Menge der Theilungen ziemlich unruhig in der

[1]) J. de Rubeis, Villa Pamphilia ejusque palatium, Rom.

Wirkung. Zu beiden Seiten erſtrecken ſich die mit vielem Fleiß geſchmückten Terraſſenwände mit ihren Niſchen, Verdachungen, ihrem Pflanzenſchmuck lang hin. Eine zweite Abſtufung führt erſt in den wie-

Fig. 169. Villa Pamfili zu Rom.

der ganz geometriſch angelegten Prunkgarten, in deſſen Mitte ein ſeitlich ſich entwickelndes Teatro mit durch die Aqua Paola reichlich geſpeiſten Waſſerkünſten errichtet wurde. Vielfach ſind theils mehr architektoniſch-plaſtiſche, theils aus Felsſtücken naturaliſtiſch aufgebaute Waſſerkünſte

zur Belebung der Durchblicke angeordnet. Von der heutigen Ueppigkeit der Pflanzenwelt war nach alten Stichen urſprünglich nichts zu ſpüren, vielmehr zeigen ſich die Gartenbeete ſtreng abgezirkelt und vollkommen dem architektoniſchen Syſtem untergeordnet, welches jedoch mehr durch Maſſen als durch die Kunſt der Anordnung von Durchblicken und Wegüberſchneidungen wirkte. So iſt der berühmte Pinienhain, der ſchon damals beſtand, von Parallelſtraßen durchbrochen, ohne daß es verſucht worden wäre, ihm durch Kreuzungen die Eigenart eines Parkes zu geben. Die Vorzüge einer unvergleichlichen Lage, den herrlichen Ausblick in die Campagna ſehen wir auch ſchon in alten Stichen gewürdigt.

In der kirchlichen Kunſt that ſich Algardi, außer an S. Nicolà Tolentino (vor 1668 durch ſeinen Schüler *Giovanni Maria Baratta* vollendet, da *Cortona* zu dieſer Zeit die Kuppel malte), deſſen prächtiger großgedachter Altar Beachtung verdient, beſonders durch die Façade von S. Ignazio hervor. Dieſelbe fügt dem alten Schema nur ein derberes Relief hinzu und verändert die Maſſenvertheilung mit unverkennbarem Geſchmack. Das Detail iſt ein ſo ſtrenges, daß es in der Hauptſache ſelbſt die oberflächlich klaſſiziſtiſche Kritik eines Milizia entwaffnete, wenn dieſer gleich über die vermeintlichen Fehler, welche in dem Wechsel von Säulen, Halbſäulen und Pilaſtern in einer Ordnung und in den dadurch entſtehenden Verkröpfungen beſtehen, ſich nicht hinwegzuſetzen vermochte. Eine höchſt geiſtvolle Anlage iſt die des Platzes vor der Kirche, die allerdings wohl jünger iſt als die Façade ſelbſt: eine meiſterhafte Löſung hinſichtlich der regelmäßigen Einmündung winklicher kleiner Straßen auf einen Platz, der, architektoniſch wohl geordnet und doch ganz von dem Reiz der Zufälligkeit beſeelt, durch ſeine ſtark wagrecht getheilten und daher niedrig erſcheinenden vierſtöckigen Häuſer die Façade erſt recht zu beherrſchender Wirkung bringt.

Minder hervorragende Meiſter jener Zeit ſind die Florentiner *Luigi Arrigucci,* der die Façade vor S. Cosma e Damiano (1633) am Forum errichtete, jene vor St. Anaſtaſia (1636) reſtaurirte und mit dem *Camillo Arcucci* in Verbindung ſtehen mag, welcher den nach Vorbild des Borgheſe entworfenen, tüchtig entwickelten Palazzo Gottifredi, ſpäter Ercolani, jetzt Grazioli, bei Palazzo di Venezia errichtete. Bei dieſem wetteifert das reich ausgebildete Portal mit dem Balkon darüber an Reichthum mit jenem des Palazzo Salviati. Schließlich gehört hierher der Römer *Paolo Marucelli (Maroscelli)*, der nach *Cigoli's* Plan den Palazzo Madama erbaute, und der ſchon wiederholt genannte Bildhauer *Baratta.*

XIV. KAPITEL.

Bernini's Ausgang.

Während ſich in Rom ſo verſchiedenartige und ſo bedeutende Talente entwickelten und abnutzten, blieb *Bernini's* Ruhm auch als Architekt ſtets der gleiche, Alles überſtrahlende. Hierzu gab nicht nur ſeine hervorragende Stellung als Baumeiſter von St. Peter, ſondern wirkliches Verdienſt die Veranlaſſung.

Zunächſt vollendete er den Palazzo Barberini. Man hat durch ſtiliſtiſche Unterſuchungen die Theile, welche Bernini, und jene, welche *Borromini*, ſein einſtmaliger Mitarbeiter, geſchaffen habe, zu trennen verſucht. Es wird ſich hierbei ſchwerlich ein Reſultat erzielen laſſen und daher müſſen wir in der Hauptſache dem leitenden Architekten allein die Fortſetzung des Werkes, welches *Maderna* unfertig hinterlaſſen hatte, zuſchreiben. An der Façade wieſen wir zunächſt auf das Obergeſchoß der Loggia mit ſeinen eine perſpektiviſche Täuſchung beabſichtigenden ſchrägen Gewänden, und auf die barocken Fenſter der Rücklagen neben der Loggia, als außer Maderna's Stil ſtehende, demnach dem Bernini angehörige Bautheile hin. Ferner auf die im Villenſtil entworfene Rückfront, welche als Kompoſition wenig zu bedeuten hat, aber wegen ihrer merkwürdig barocken Details Beachtung verdient. Wenn ein Bauglied, ſo ſind die Fenſter dieſer Seite Borromini's Eigenart

verwandt. Im Innern gehören Bernini wohl beide Treppen an. Zunächſt die rechte (Fig. 170) im Oval gebildete, in ſechs Windungen aufſteigende, welche faſt bis in's Detail eine vergrößerte Wiedergabe von Vignola's kreisrundem Bau im Schloß Caprarola darſtellt, ſodann die linke ungleich ſchönere, die in vier Armen ein mittleres Quadrat umgiebt. Hier wie dort ruhen die Stufen auf einem anſteigenden von gekuppelten toskaniſchen Säulen getragenen Gebälk. Reizvoll und mit Liebe durchgebildet iſt auch das Detail der Thüren, namentlich jener auf liegenden Sphinxen ſich aufbauenden Verdachungen, deren Linien zwar ganz dekorativ, aber mit großem ornamentalen Geſchick um ein mittleres Schild gebogen wurden.

Selbſtändig im Profanbau zeigt ſich Bernini am Palazzo Ludoviſi, jetzt di Monte Citorio (1650 begonnen). Nach Roſſi's Stichen ſtanden 1665 von demſelben nur die Eckpavillons ohne Fenſtergewände in dem oberen Geſchoſſe, der Mittelbau bis zum zweiten Stockwerk. Bernini's Schüler, *Mattia de' Rossi,* ſetzte ſpäter den Bau fort, den erſt *Carlo Fontana* (1697) vollendete. Die Hauptformen dürften dem erſten Entwurf entſprechen. Um das Erdgeſchoß der Eckriſalite als Hauptſtützen des Baues zu kennzeichnen, ſind hier die Ortſteine, Sohlbänke, ja auch der Fries als Felsblöcke behandelt, aber es ſind nicht Boſſagen, wie an den großen florentiner Paläſten angeordnet, ſondern künſtlich modellirten Felſen, wie man ihn von den naturaliſtiſchen Skulpturen her zu ſchaffen gewöhnt war. Auf ſolchem Poſtament erheben ſich durch beide Hauptgeſchoſſe ragende korinthiſche Eckpilaſter, die das Gebälk tragen: die erſte Koloſſalordnung im Profanbau Roms. Die konvexe Frontlinie des Baues führte zu beſonderem Hervorheben der Mittelpartie, die dann von einem rieſigen, dem des Collegio Romano verwandten Giebel bekrönt iſt.

Die matte Bildung der Fenſtergewände und namentlich des unorganiſch eingefügten Portales dürfte Fontana zur Laſt fallen. Was Bernini ſelbſt zu leiſten vermochte, zeigt er glänzend an der Façade des von *Maderna* begonnenen Palazzo Odescalchi (Fig. 171), deſſen Mitteltrakt geradezu den Kanon für den Palaſtſtil der nächſten Periode ſchafft. Wieder iſt das Erdgeſchoß als Sockel behandelt, von ſchlichten nach Florentiner Muſtern gebildeten Fenſtern durchbrochen. Neben dem Rundbogenportal ſtehen zwei Säulen, die den Balkon tragen; über dem Gurt erheben ſich die durch zwei Geſchoſſe reichenden kompoſiten Pilaſter, auf welchen das mächtige Konſolen-Hauptgeſims und darüber eine Attika mit Statuen ruht. In die Interkolumnien ſind zwei Reihen Fenſter eingeſtellt, die unteren mit Säulengewänden, von kräftigerer Bildung, namentlich in der Achſe denjenigen des Palazzo Farneſe nachgebildet, die oberen mit barock ausbiegenden Umrahmungen und

wirkungsvoll gegliederten geraden Verdachungen. An der urſprünglichen Façade Bernini's erſtreckte ſich das Mittelriſalit nur über ſieben Achſen, an welche zu beiden Seiten etwas niedere, an Stelle des Kon-

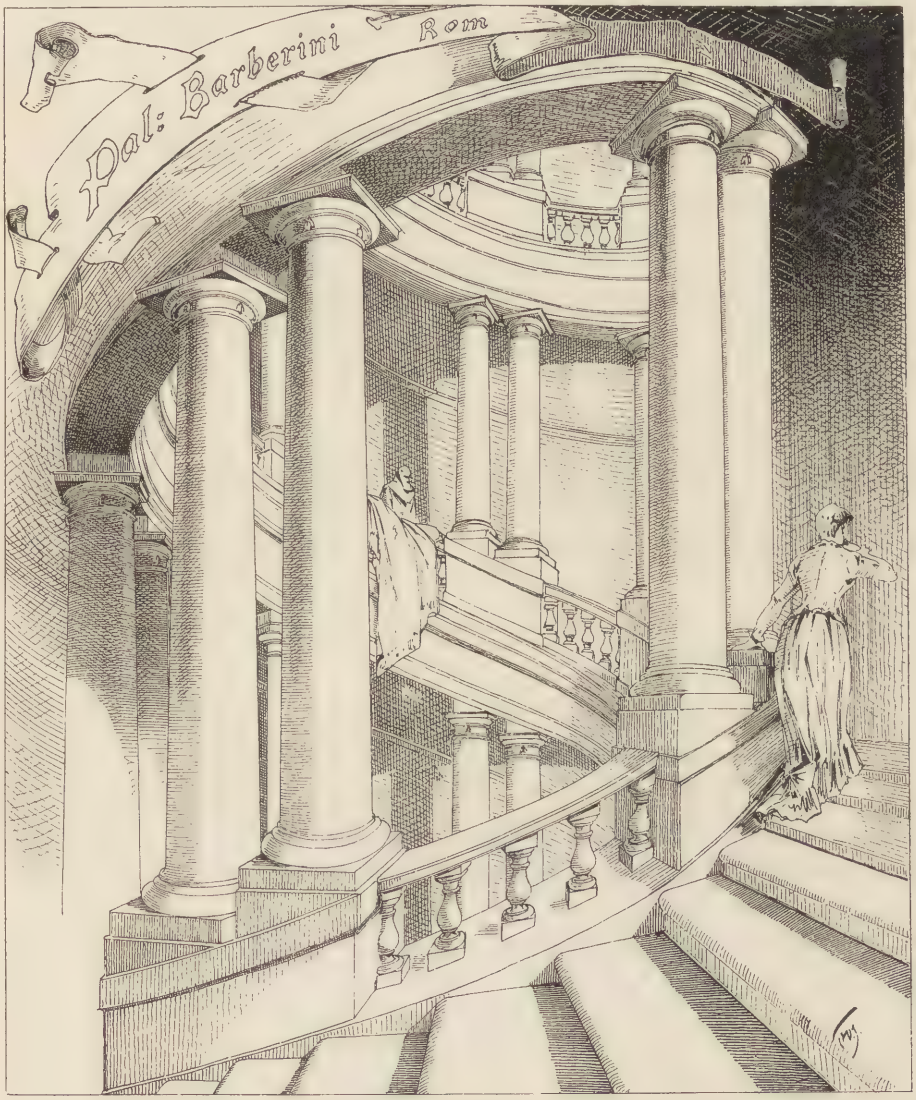


Fig. 170. Palazzo Barberini zu Rom. Treppe.

ſolengeſimſes mit einer weit ausladenden Kehle abgeſchloſſene, für die fehlende Pilaſter-Ordnung durchweg ruſticirte Rücklagen angefügt waren, während ſeit dem Umbau durch *Salvi* und *Vanvitelli* die Länge

des Baues, nicht zu ſeinem Vortheil, von 13 auf 24 Achſen vergrößert wurde. Denn der alte Bau war ein völlig abgerundetes Ganzes, ein Werk von einer durch die römiſchen Zeitgenoſſen nirgends erreichten, wahrhaft monumentalen Ruhe bei größtem Reichthum der Gliederung, namentlich aber ein Bau von ſo überzeugendem künſtleriſchem Gleichgewicht der Glieder, daß man die Werthſchätzung ſehr wohl verſteht, welche er bei Mit- und Nachwelt fand.

In merkwürdigem Gegenſatz zu dieſem Bau ſteht die Front der Propaganda fide, eine der trockenſten Liſenenarchitekturen. Der Anbau an den Quirinalspalaſt, welcher S. Carlo gegenüber ſich erhebt, muß ferner als eines der minderwerthigen Werke genannt werden.

Als Bernini die ſchwere Niederlage erlitt, daß ſein Thurm auf der Façade von St. Peter wieder abgetragen wurde, hatte er an Jahren ſchon den Höhepunkt des menſchlichen Lebens überſchritten; er näherte ſich dem Greiſenalter, wie zum zweiten Mal die Aufgabe an ihn herantrat, das unfertige Werk zu vollenden. Die Art, wie er dies that, die erſtaunliche Beweglichkeit des Geiſtes, mit der er, nachdem ſein erſter Gedanke ſich als unausführbar erwieſen hatte, unter völliger Aenderung des Syſtems nun eine neue Löſung ſchuf, um die dem Empfinden der Zeit nicht genügende Façade Maderna's in ihrer Wirkung zu beleben und zu ſteigern, wird für alle Zeiten als eine der großartigſten künſtleriſchen Thaten gelten müſſen.

Techniſche Gründe, das Senken der Grundmauern, hatten die Vollendung der Thürme verhindert. Die mächtige Front, welche in der Abſicht entworfen war, daß ihre Ecken hohe Aufbauten tragen ſollten, mußte dieſelben für alle Zeiten entbehren. Die nothwendige Höhenentwicklung fehlte der Façade, welche nun ohne Grund über die Ausdehnung des Langhauſes hinaus verbreitert ſchien. Denn die Untergeſchoſſe des Thurmes, welche die Vorderanſicht künſtleriſch zuſammenhalten ſollten, ſtörten jetzt, indem ſie zu einem Theil derſelben geworden waren, die Verhältniſſe des Baues und ließen den Gedanken nicht zur Geltung gelangen, daß die mittleren fünf Achſen der Front als Hauptmotiv, der Reſt als Rücklage zu betrachten ſeien. Die Höhentheilung verſchwand bei dem Mangel nach dieſer Richtung vorherrſchender Glieder, die wagrechten Linien behielten mehr als beabſichtigt das Uebergewicht, der ſchweren, ungenügend gegliederten Maſſe war der Vorzug einer bewegten Umrißlinie genommen, ſie behielt etwas Unfreies, Erdengebornes.

Bernini's Aufgabe war, ohne Aenderung der Façade ſelbſt, dieſer den Eindruck des Aufſtrebenden, der Höhenentwicklung zu geben. Und dies gelang ihm durch ſeine Kolonnaden (1667) (Fig. 172) in einer Weiſe, daß der Mangel der Thürme von den meiſten nicht nur als

Fig. 171. Palazzo Odescalchi zu Rom. Urſprüngliche Façade

kein Nachtheil empfunden, ſondern als ein Glück geprieſen wird. Das Gelingen der zweiten Aufgabe brachte es dahin, daß man die erſte Abſicht beſpöttelte, die Meiſterſchaft hier erwies ſich als die grimmigſte Feindin der Meiſterſchaft dort.

Um die Wirkung der ſenkrechten Linie in Maderna's Façade künſtleriſch zu unterſtützen, mußte die Umgebung des Baues unter ein wagrechtes Syſtem gebracht werden. Man mußte einen Maßſtab an die rieſigen Höhenverhältniſſe heranrücken, um ſie zur rechten Geltung zu bringen. Um die Wirkung der Horizontalen zu mildern, mußte man darauf ausgehen, der Façade den Eindruck überwiegender Breitenentfaltung möglichſt zu nehmen. Das Motiv, dieſe unendlich ſchwierige Aufgabe zu löſen, erfand Bernini, ohne daß er ein Vorbild beſeſſen hätte, in einer langgedehnten Arkadenreihe. Den Gedanken mag ihm der Vorhof der alten Peterskirche, der damals noch theilweiſe erhalten war, gegeben haben. Aber dieſe Anlage war in ihrer Schlichtheit weit von den feingeiſtigen künſtleriſchen Abſichten des Barockmeiſters entfernt. Ihm allein gebührt das Verdienſt, dieſelben erdacht und zur Durchführung gebracht zu haben. Bernini legte an die beiden Ecken der Façade zunächſt geradlinige Gänge und zwar nicht im rechten Winkel zur Kirchenfront, ſondern je in einem ſpitzen. Dadurch erreichte er, daß dem Beſchauer, welcher vor den End-Pavillons derſelben ſteht, das Vorhandenſein dieſer Schrägſtellung entgeht, daß dieſer mithin die Breite der Kirche unwillkürlich nach der Breite des Zwiſchenraumes zwiſchen den Pavillons mißt. Die Façade erſcheint ihm kürzer als ſie wirklich iſt. Da die ſchräg geſtellten Gänge ihm einen geringen perſpektiviſchen Anblick ihrer Front gewähren, erhalten ſie auch ſcheinbar eine Verkürzung, wodurch die Façade näher dem Beſchauer ſtehend erſcheinen, alſo weniger den Eindruck weitherrſchender Größe machen würde. Dem vorzubeugen, wählte Bernini ein überaus geiſtvolles Mittel. Er gab dem Platz unmittelbar vor St. Peter und ſelbſt den Podeſten der Freitreppen ein ziemlich ſtarkes Gefäll, dem Beſchauer demnach einen Aufblick auf den zwiſchen ihm und der Kirche gelegenen Boden. Wie nun eine Straße von unten nach oben geſehen immer viel länger ausſieht als umgekehrt, ſo wurde durch dieſes Mittel die nachtheilige Seite der Schrägſtellung der Gänge aufgehoben. Dazu kam aber, daß er dieſe ſelbſt die Steigerung mitmachen ließ, derart, daß alle Geſimſe nicht wagrecht, ſondern in dem Gefälle entſprechender Steigung angeordnet ſind. Dieſer Umſtand täuſcht über das Vorhandenſein der Steigung ſelbſt hinweg, da man keine Aeußerungen derſelben an der Architektur bemerkt und rückt die Façade ſomit im Eindruck des Beſchauers weit zurück, läßt ſie deshalb ungleich größer erſcheinen, als ſie iſt. Wie unbeirrbar

Fig. 172. St. Peter zu Rom mit den Kolonaden Bernini's.

ſicher Bernini in ſeinen perſpektiviſchen Berechnungen war, zeigt dieſes Beiſpiel am ſchlagendſten. Man möchte nämlich glauben, daß, wenn der Künſtler die Steigung des Bodens recht ſcharf durch treppenartigen Aufbau der Gänge zur Erſcheinung gebracht hätte, die Façade gerade hierdurch mächtig und bedeutungsvoll über die Umgebung herausgehoben worden wäre. Aber der Erfolg Bernini's iſt ein derartiger, daß man gut thut, der Beſſerungsvorſchläge ſich weislich zu enthalten.

Nicht minder geiſtreich iſt der Façadenaufriß jener Gänge, welcher nur aus gekuppelten toskaniſchen Pilaſtern mit einfachem Gebälk und ſtatuenbekrönter Attika beſteht. Jede Unterbrechung der wagrechten Linien, ja ſogar die ſtärkere Theilung durch Säulen iſt hier durchaus vermieden, bis auf die Eckpavillons. Die einfache Geſtalt dieſer letzteren, deren Front immerhin eine Höhe von 20 Meter hat, wirkt an ſich bedeutend auf den nahen Beſchauer. Er mißt mit den Augen ihre Höhe und findet, indem er das Maß auf die Kirchenfaçade überträgt, daß es nicht die Hälfte der Hauptordnung derſelben erreicht. Dieſe wächſt infolgedeſſen ſcheinbar, dehnt ſich mächtig nach oben.

Alſo iſt der beabſichtigte Zweck durch die beiden Gänge glänzend erreicht. Aber Bernini gab ſich hiermit noch nicht zufrieden. Er ſchuf noch, anſchließend an dieſelben, je einen etwa halbkreisförmigen Arkadenflügel, die mithin zuſammen einen ovalen Hof umſchließen. Als deſſen Mittelpunkt erhebt ſich der von *Domenico Fontana* 1586 hier aufgeſtellte Obelisk. Auch hier liegt die Abſicht der perſpektiviſchen Vertiefung des Abſtandes zur Kirchenfront vor, da das Auge die leichter meßbare Ausdehnung der Längsachſe unwillkürlich auf die Querachſe überträgt. An den Arkaden wählte Bernini, an Stelle der gekuppelten Pilaſter, kräftige toskaniſche Säulen als Träger des Gebälkes und zwar in vier koncentriſchen Reihen, denen er aber die denkbar einfachſte, unauffälligſte Form gab. Denn er dachte als Menſch und Künſtler groß genug, ſein höchſtes Ziel darin zu erblicken, die Aufmerkſamkeit von dem eigenen Werk auf das durch ſeine Hand zu ſchmückende eines Anderen zu lenken, mithin ſich der ihm geſtellten, undankbaren künſtleriſchen Pflicht bis zum Aufgeben des eigenen Ich unterzuordnen. Und das iſt der Künſtler, den eine ſeinem großen Geiſte gegenüber armſelige Nachwelt mit Vorliebe der „Frechheit“ zu zeihen ſich berechtigt glaubte!

Neben der Löſung, welche Bernini für den Vorhof von St. Peter fand, erſcheinen die Entwürfe ſeiner Konkurrenten unbedeutend. So beabſichtigte *Francesco Rainaldi* einen achteckigen Säulenhof vor dem weit vorgezogenen Podeſte der Freitreppe anzulegen. Doch ſchon der Umſtand, daß dieſe für den von unten der Kirche ſich Nahenden die Eingänge verdeckt haben würde, machte ſeinen Plan unmöglich.

Martino Ferrabosco wollte kurze Arkadenflügel je mit einem dekorativen Thurm abſchließen, gewiſſermaßen den für die Höhe der Attika verweigerten Gedanken auf den Boden ſetzen und zugleich einen Uebergang zu den Bauten des Vatikans ſchaffen. Die an ſich ſehenswerthen Pläne zu dieſen Thürmen giebt Letarouilly wieder.

Die durch die ſchrägen Gänge gegebene Situation des Grundſtückes zwiſchen Petersplatz und Vatikan gab Bernini Veranlaſſung zu einem weiteren Werk höchſter künſtleriſcher Klugheit, der Scala regia (Fig. 173). Einen langgeſtreckten, unregelmäßigen, dunklen Raum wußte er zu einem der glänzendſten Prunkſtücke des päpſtlichen Palaſtes umzugeſtalten.

Fig. 173. Scala regia im Vatican zu Rom. Grundriss.

Wieder ſind es ſeine perſpektiviſchen Künſte, die er hier zur Erreichung ſeiner Abſicht ſpielen läßt, auf einem ſo ungünſtigen Streifen Boden die größtmögliche Wirkung zu erlangen. Die Grundgeſtalt des Haupttreppenlaufes, deſſen Achſe mit der des rechten Ganges am Petersplatz übereinſtimmt, iſt eine leiſe nach hinten ſich verjüngende. Dieſe Form, die dem Beſchauer mehr Front der Seitenwände bietet, verlängert den Raum ſcheinbar. Durch kouliſſenartig vor die Wand geſtellte Säulen wird der Eindruck der Raumvertiefung noch verſtärkt, auch verſchmäht der Künſtler nicht, alle Abmeſſungen, auch die der Höhe, nach hinten zu verhältnißmäßig, den Geſetzen der Theaterperſpektive entſprechend, zu verringern. Es iſt eine nicht unintereſſante Probe auf Bernini's Kunſt, den Eindruck der Treppenlänge, von unten nach oben geſehen (Fig. 174), mit dem Blicke von oben nach unten zu vergleichen und ſo zu ſtudiren, wie großes Gewicht die Barockkunſt auf den erſten Eindruck legte und wie gern ſie demſelben die nachträgliche Wirkung auf den vom Baue Zurückkommenden opferte. Sie baute nicht für den Bauherrn ſondern für den Gaſt desſelben. Die Architektur iſt auch an der Scala regia derb, kräftig ausgebildet, frei von eigentlich barocken Elementen, die nur in der Plaſtik ſich geltend machen.

Aber nicht nur am größten Dome der Chriſtenheit, auch in kleineren Kirchen zeigt Bernini eine ruhige Größe und Vornehmheit, die ihn über ſeinen, in haſtigem Schaffen ſich verzehrenden, phantaſiereicheren Gegner Borromini ſtellt. So ſchuf er zwei Centralkirchen, deren Grundriß wie Aufriß geradezu im Gegenſatz zu den gekünſtelten

Planungen von S. Carlo und S. Jvo ſtehen. Die ältere iſt St. Aſſunzione di Maria Vergine zu Ariccia (1664); ſie beſteht aus einem Kreis, ähnlich S. Maria de' Miracoli; dieſer iſt von korinthiſchen Pilaſtern umgeben, zwiſchen welchen Arkadenbogen zu Altar, Kapellen und Thor ſich öffnen; über dem unverkröpften Gurtgeſims zieht ſich ein Ornament mit Putten nach Art der Akroterien hin, wie dies auch Borromini liebt, der beiſpielsweiſe in S. Carlo den Tambour nach Art einer mächtigen, vielzinkigen Krone mit Spitzen und Lilien umzog. Die Kuppel iſt durch Gurten gegliedert, mit ſchön gezeichneten Roſetten geſchmückt; darüber eine faſt allein lichtſpendende Laterne. So einfach wie die des Innern iſt die Behandlung des Aeußeren. Vor dem Rundbau erhebt ſich ein Arkaden-Portikus mit ſchlichtem Giebel, ihm zur Seite ſtehen zwei Flügelbauten mit gekuppelten Säulen. Von der inneren Fläche derſelben zieht ſich eine Halbrundmauer als zweite Schale um die Kirche, welche, nach hinten allmählich niedriger werdend, dem Auge eine weitere Entfernung vom Hauptbau und größere Ausdehnung vorſpiegeln ſollte, ein Kunſtgriff, den Bernini auch an der Fontana Acqua Acitoſa (1661) anwendete. Die zweite Rundkirche iſt S. Andrea auf dem Quirinal (1678). Der ovale Grundriß unterſcheidet ſich von dem von S. Giacomo degli Incurabili dadurch, daß Altar und Eingang in die kurze Achſe verlegt wurden und daß die zur Seite derſelben angeordneten je zwei ovalen und zwei rechtwinklichen Kapellen, gleich jenen des Pantheons, welches ja in letzter Linie das Vorbild aller Rundkirchen Roms bildet, innerhalb eines äußeren Ovales niſchenartig vertheilt ſind. Die Anordnung im Innern iſt der von St. Aſſunzione ſehr ähnlich, wird beherrſcht durch eine korinthiſche Pilaſterordnung, an deren Stelle vor dem Hauptaltar ein Säulenportikus mit leider unſchön verkröpftem Giebel tritt. Die Kuppel wird aus ſtarken Gurten gebildet, zwiſchen denen kaſſettirte Gewölbkappen, wie zu S. Carlo eingeſpannt ſind. Die Beleuchtung durch Oberlichtfenſter und Laterne iſt eine gleichmäßige, wenngleich abſichtlich nicht ſehr ſtarke. Auf dem Geſims und an den Fenſtern ſpielen Kinder mit Blumenranken, Figuren lagern auf dem Altargiebel. Das prächtige Material, die reiche Ausbildung namentlich der in braunem Marmor gehaltenen Säulen, das Gold der Kapitäle und der Glanz der weißen Marmorbaſen, die tiefe mit Gold gehöhte Farbe des Gewölbes geben dem für die Jeſuiten beſtimmten Bau auf kleinem Raum eine bedeutende Erſcheinung, einen unleugbar feierlichen Charakter, den man auch im Aeußern zu erreichen verſuchte. Hier legen ſich die niederen Kapellen ringartig um den Kern, hier iſt die Funktion der Gewölbgurte durch konſolenartige Strebepfeiler ausgedrückt und der Eingang durch einen von Pilaſtern flankirten

Fig. 174. Scala regia im Vatican zu Rom.

Vorbau gekennzeichnet, vor den ſich eine prächtige, St. Maria della Pace nachgebildete, jedoch nur von zwei joniſchen Säulen beſtehende

Halbrundhalle legt, welche wieder bis auf den ſich aufbäumenden und aufrollenden Giebel formal ſtreng und in der Wirkung über die eigentliche Größe hinaus bedeutend iſt.

Eine Abweichung vom Centralbau an der von Bernini reſtaurirten Kirche St. Maria Miracoloſa zu Arricia iſt der älteren Anlage zuzuſchreiben. Die Façade folgt faſt getreu derjenigen von St. Francesca Romana. Im dem Geſù nachgebildeten Innern überraſcht die Einfachheit, die ſelbſt an Stelle der Pilaſter ſchlichte Liſenen verwendet und nur am Hauptaltar bewegteren Gebilden weicht. Dagegen kehrte Bernini bei der Kirche von Caſtel Gandolfo, S. Tommaſo da Villanova (1661), wieder zur centralen Anlage zurück, indem das griechiſche Kreuz mit kurzen Schenkeln als Baſis einer nach außen zweigeſchoſſigen, nach innen wie St. Maria Miracoloſa gegliederten Kirche gewählt wurde. An St. Bibiana in Rom baute er die Façade ähnlich den Werken Soria's, doch mit bewegterer Umrißlinie. Auch die einſt ſo vielbeſpöttelten Thürme ſeitlich vom Säulenportikus des Pantheon's, die „Eſelsohren“ desſelben, waren Bernini's Werk. Wenn ein moderner Architekt in eigener Arbeit zu ähnlichen Bauformen, wie das Pantheon ſie zeigt, gelangt wäre, würde er ſicher auch an jener Stelle irgend ein bekrönendes Glied angeordnet haben. Es läßt ſich im modernen Empfinden wie in der Barockzeit der Einfluß gothiſcher Höhenentwicklung nicht verläugnen. Die heutige Selbſtverläugnung bei der Erneuerung alter Bauten war dem ſtarken Selbſtgefühl der Borockzeit fremd. So entſtand Bernini's Vergehen gegen die Antike aus einer beneidenswerthen Klarheit über die eigenen Kunſtziele. Die verunglückte Erneuerung von St. Maria del Popolo (1655) und die Dekoration der Porta del Popolo (1655) ſeien der Vollſtändigkeit wegen hier noch als durch Bernini bewirkt erwähnt.

Bei Bernini's zahlreichen Schöpfungen von in ältere Kirchen eingebauten Kapellen tritt der Bildhauer meiſt mehr als der Architekt in den Vordergrund. Die Vermiſchung beider Künſte aber dürfte einer der ſchwerſten Vorwürfe ſein, welche der Kunſt des Meiſters zu machen wäre. Seiner Vorliebe für Rundräume konnte hier willfahren werden. So erſcheint die Kapelle Raimondi (zweite links) in S. Pietro in Montorio, welche Bernini's Schüler *Andrea Bolgi* vollendete, als vor ein Quadrat geſtellter halber Kuppelraum mit kräftigem Säulenſyſtem. In den berühmt und berüchtigt gewordenen Kapellen von S. Domenico e Siſto und ebenſo in denjenigen von St. Maria della Vittoria ſchafft er einen Raum für ſeine Skulpturen, der den Eindruck einer Rundhalle erwecken ſoll, indem er die Rückwand niſchenartig zurücktreten läßt und vor derſelben eine konvex ſich vorbauende Säulenord

nung anlegt. Einen beſonderen, maleriſch naturaliſtiſchen Effekt erhalten die Statuengruppen dadurch, daß dieſe Kapellen ihr beſonderes und durch die Nähe der Fenſter über dem zu beleuchtenden Gegenſtand lebhafteres, manchmal ſogar gefärbtes Licht und ſomit den Charakter viſionärer Erſcheinungen haben. Auch Borromini verwendete dieſes Motiv am Hauptaltar von S. Giovanni de' Fiorentini.

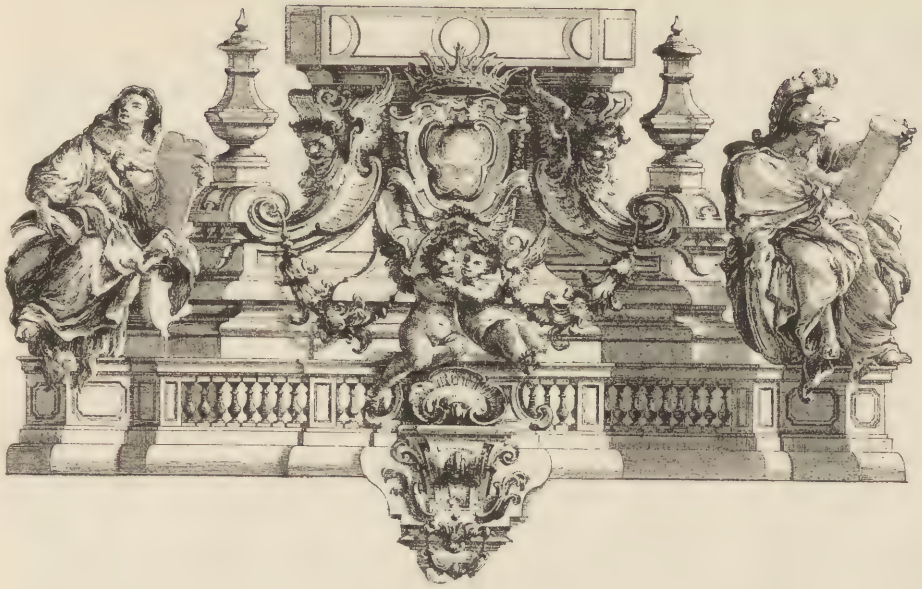
Die überaus reichen Dekorationen von St. Vittoria, namentlich die Grabmäler der Cornari an den Seitenkapellen, die bunte Pracht der Decke, an deren Gurten fliegende weiße Engelsgeſtalten angebracht ſind, damit auch dieſe ſonſt meiſt reſpektirten Linien zu einem Sonderleben kommen, dieſer den Stil Borromini's und Cortona's noch überbietende formale und koloriſtiſche Luxus, ſowie das wilde Bravourſtück der Orgelempore gehören dem *Giovanni Battista Morandi* an und dürfen daher Bernini nicht zur Laſt gelegt werden.

Denn ſolche Ungeheuerlichkeiten ſind bei ihm ſehr ſelten. Sein ſchlimmſtes Werk iſt zweifellos die Catedra in St. Peter, jenes rieſige Dekorationsſtück aus Stein und vergoldeter Bronze an der Tribuna, welches beſtimmt ſcheint, noch einmal neben dem Hauptaltar die ſtrenge Größe der architektoniſchen Linien durch bewegtes Detail zu durchbrechen. Der rituale Gedanke, der demſelben innewohnt, iſt als Aufbewahrungsort des alten Biſchofſtuhls St. Peters zu dienen. Dieſer wird dadurch angedeutet, daß die vier Kirchenväter auf einem ſonderbar geformten Geſtell einen künſtleriſch geſchmückten Stuhl emporhalten, während über demſelben Kindergeſtalten die Schlüſſel und die Papſtkrone tragen. Um die in buntem Glas darüber ſchwebende Taube — ſelbſt ſo rohe Effektmittel werden nicht verſchmäht — legt ſich ein Kreis von Engeln, welche auf den plaſtiſchen Wolken des hinter dem Stuhl vorquellenden Weihrauches lagern. Vergoldete Strahlen brechen aus demſelben nach allen Seiten hervor.

Weitaus beſſer, namentlich auch hinſichtlich der architektoniſchen Gliederung ſind die Grabdenkmäler. So kann der Sarkophag an demjenigen Urban's VIII. († 1644) in St. Peter geradezu als klaſſiſch für dieſe Kunſtform gelten. Die fein abgewogenen Verhältniſſe von Sockel zu Statue ſind weiterhin unverkennbare Verdienſte des großen Bildhauer-Architekten. Eine mehr architektoniſche Auffaſſung des Wandaltars zeigt die ſtattliche Anlage jenes der Jeſuitenkirche dello Spirito Santo in Piſtoja, welche Clemens IX. (um 1668) errichten ließ.

Bernini's Brunnen haben ihren Ruhm ſelbſt in der Zeit des Klaſſicismus nicht völlig eingebüßt. Allerdings wird man ſich mit der Fontana la Barcaccia, in welcher der Gedanke Maderna's, das Waſſer aus einem Schiff vorſprudeln zu laſſen, zwar beſſer durchgeführt, aber

doch nicht verſtändlicher gemacht wurde, wenig befreunden können, um ſo mehr aber mit der Fontana del Tritone, wenn auch der Aufbau aus aufwärts ſich beugenden Delphin-Muſcheln und einem muſchelblaſenden Seegott, wie bei den ähnlichen Fontainen im Garten der Villa Mattei ein durchweg naturaliſtiſcher iſt. An dem gewaltigen Prunkſtück Bernini's, dem Brunnen auf Piazza Navona, überwiegt das Bildhaueriſche vollſtändig über die Architektur. Aber er iſt doch ein Werk von ſo großartigem Schwung und ſo ausdrucksvoller Zeichnung, daß man ſchwer ſich ein ſtrengeres Gebilde inmitten des herrlichen Platzes zu denken vermag.



XV. KAPITEL.

Fansaga umd die Neapolitaner.

Eine eigenartige Erſcheinung aus der römiſchen Sphäre, als Bildhauer ein Schüler des *Pietro Bernini* des Vaters des großen Meiſters, als Architekt aber von großer Selbſtändigkeit, zunächſt von Genua und vielleicht durch *Alessandro Vittoria* von Venedig aus angeregt, iſt *Cosimo Fansaga* (geb. zu Bergamo 1591, † 1678). In Rom fertigte er (nach Milizia) die mir entgangene Façade von Spirito Santo de' Napolitani. Bald erhielt er einen Ruf nach Neapel (1626), der Stadt, der er nunmehr dauernd angehört und der er den eigenthümlichen baulichen Charakter zu verleihen verſtand.

Das erſte Werk daſelbſt iſt der Aufbau von S. Fernando (1628), deſſen Grundanlage, das lateiniſche Kreuz mit je drei Kapellen an den Langhauswänden, freilich ebenſo wenig etwas Neues bietet als der Aufriß des Innern: auf ſtarke Liſenen aufgelegte korinthiſche Pilaſter mit verkröpftem Gebälk, dazwiſchen einfache Bogenſtellungen; alles in reicher Marmorarbeit und darüber eine alle Deckentheile, die Kuppel, den Tambour, die Zwickel und die Tonnengewölbe überziehende, nur ſchmale

Gliederungen übrig laſſende Malerei. Die Façade, die ſich in der Anordnung der durch Pilaſter in zwei Geſchoſſen getheilten und durch Niſchen belebten Flügel zu Seiten des Achſenmotives an die Vorbilder Porta's lehnt, bietet nur im Detail kunſthiſtoriſch zu berückſichtigendes: Es iſt dies die völlige Abweichung von der antiken Regel, ja ſelbſt von den ſonſt ſtets giltigen Geſetzen der Verhältniſſe. Die Niſchen ſind ſchlank, überhöht durch eine ſteile Verdachung, an den Seitenpilaſtern begleitet von einzelnen ornamentalen, dem Rollwerk der deutſchen Renaiſſance ähnlichen Anſätzen. Das Thor iſt trotz großen Reichthums wirkungslos und mager, unarchitektoniſch empfunden, die Linienführung übermäßig nachgiebig und allen entſchiedenen Gegenſätzen abhold, ächt ſüdländiſch weichlich.

Trockener iſt St. Tereſa (Tereſella) (1625), deren ſtattliche Freitreppe allein ihr etwas Anſehen giebt. Die Niſchen ſeitlich vom Thor ſind flach gehalten; die Wandflächen mit Reliefſtukkaturen, jenen nichtsſagenden Füllornamenten, wie ſie noch heute in der Architektur ſpuken, bedeckt. Das Obergeſchoß iſt völlig formlos und ungegliedert, dagegen das Innere als eine über rechtwinkligen, toskaniſchen Pfeilern ſich aufbauende Centralanlage nicht unbedeutend, wenn nur nicht alle Theile wie aus dem Baukaſten genommen nüchtern wären. Ein neues Motiv bildet nur der reiche Majolikafußbodenbelag, der freilich von der bis auf die marmorbunten Altäre ganz weißen Färbung der Kirche übel abſticht. Die Kuppel iſt wie alle der den Erdbeben ausgeſetzten Stadt niedrig. Im Benediktinerkloſter S. Severino e Soſio, jetzt Reichsarchiv, errichtete Fanſaga das große Refektorium und den Hauptaltar, ebenſo wie die glänzenden Hauptaltäre des Geſù nuovo und zahlreiche ähnliche Werke. Dazu kommen noch die Façaden von S. Francesco Severo und der Capella del Teſoro an S. Gennaro gegen das Schiff der Hauptkirche zu mit dem prächtigen Broncegitter. Von beſonderem Intereſſe ſind ſeine öffentlichen Denkmäler, zunächſt die Guglie (Spitzſäule) von S. Domenico (Largo S. Domenico), ein reich dekorirter, auf doppeltem Poſtament ſtehender Obelisk, auf dem der Heilige thront, deſſen gut profilirte Umrißlinie aber geſtört wird durch eine Menge plaſtiſchen Beiwerks, jener der deutſchen Renaiſſance ähnlichen, aber ihrer Heiterkeit und Anmuth entbehrenden Verſchnörkelungen; ſodann der Umbau der Fontana Medina, welche *Domenico d'Aurio* 1595 angelegt hatte, Fanſaga aber vergrößerte, ein in den dekorativen Theilen nicht minder eigenwilliges Werk.

Des Meiſters Unſicherheit in der Handhabung der Architektur, ſeine Abhängigkeit von fremden Einflüſſen zeigt ſich am deutlichſten in einigen ſeiner Kirchenbauten, welche ſich von den vorgenannten Werken im

Fig. 175. S. Martino bei Neapel. Innenanſicht.

guten Sinne merklich unterſcheiden. St. Maria Maggiore (1657) iſt eine tüchtige Centralanlage im griechiſchen Kreuz. Die korinthiſchen Pilaſter ſind zwar kraftlos, da ſie an Liſenen angefügt erſcheinen, dagegen ſind Häufungen verwandter tragender Glieder vermieden, die

Linien einfach und bei dem Mangel an Ornamentation klar. An den Chorflügel legt ſich hinter dem frei ſtehenden Altar nach Venetianer Sitte eine große Sakriſtei. Als Beweis ſinkender Kraft kann die Abneigung gegen entſchiedene Ecken, die Vorliebe für Auflöſung derſelben durch vermittelnde Kurven gelten. Am Kloſter und an der Kirche S. Martino (Fig. 175) vollzog Fanſaga nur einen Umbau, der Grundriß iſt demnach gar nicht, der Aufriß nur hinſichtlich der dekorativen Ausſchmückung ſein Werk. In der Kirche iſt der höchſte Reichthum an edlen Marmorſorten, Gold und Malerei entwickelt. Die Grundformen ſind einfach: ein Schiff mit je drei Kapellen; zwiſchen den Arkaden zu denſelben eine Pilaſterordnung, die ſich um den rechtwinklichen Chor fortſetzt; das Tonnengewölbe der Decke von tiefen Kappen durchſchnitten, ſo daß es Diagonalgurten theilen. In dieſen Rahmen ſind die Felder für die Deckenfresken architektoniſch abgetheilt. Das Detail zeigt Fanſaga auf der Höhe ſeines barocken Schaffens; ſo ſind die Kapitäle nach korinthiſchem Vorbild, doch ganz neu entworfen. Verſchnörkelte, abbrechende Kurvenornamente treten an Stelle der Schnecken, der Akanthus wird kakteenartig fett und ſchwer. Alle geſchwungenen Linien erhalten die dem „S“ ſich nähernde Führung. So namentlich wieder in den an ſich trefflichen Muſtern der Marmorintarſia, die in Pilaſterfüllungen, Frieſen und namentlich in koſtbarſter Form als Fußboden auftritt, ferner an den werthvollen Chorſchranken, in welchen ſelbſt die Verwendung von Lapis Lazuli nicht geſcheut wurde. Fragt man nun nach dem künſtleriſchen Werth der Kirche, ſo wird man ihn nicht ſehr hoch anzuſetzen haben, fragt man aber nach der Geſamtſtimmung, nach dem Eindruck auf unbefangene Gemüther, auf die die Haltung des Ganzen, nicht aber die einzelnen Theile wirkten, ſo muß man lobend anerkennen, daß trotz des Reichthums ein ſo einheitlicher Ton, trotz der verſchiedenen durcheinander klingenden Farben und an ſich rückſichtslos aufdringlichen Materialien eine ſo feine maleriſche Stimmung erreicht wurde.

Auch auf die übrigen Räume des Kloſters, die zum Theil mit kaum minder großem Luxus ausgeſtattet ſind, iſt dieſes Lob meiſt auszudehnen. Beſondere Beachtung aber verdient der weite Kloſterhof, der von Arkaden auf toskaniſchen Säulen umgeben, durch Marmorſchranken in einzelne Felder abgetheilt iſt. Den Zweck derſelben als Umzäunung der Grabſtätten deuten die an ihnen angebrachten Gebeine und Todtenköpfe an. Wie die ganze Architektur, wie namentlich auch das oberhalb der Säulenhalle ſich hinziehende Geſchoß reich, ſauber und zierlich, doch ohne tiefere Idee durchgeführt wurde, ſo daß ſelbſt dem wirkungsvollen Arkadenmotiv die Bedeutung genommen iſt, ſo machen hier

gerade jene Zeugen des Todes einen geradezu abſchreckenden Eindruck durch die lächelnd kokette Auffaſſung der ernſteſten künſtleriſchen Aufgaben. Ein Kirchhof, der ſo ſorgfältig geputzt iſt, wirkt wie eine geſchminkte Leiche. Und dicht dabei ſtrahlt ja das unvergänglichſte Leben, öffnet ſich dem Beſucher der ſeelenſtärkende Blick vom Kloſter auf das lärmende Neapel, den einbuchtenden Golf, den unheimlich rauchumzogenen Berg.

Daß Fanſaga Beſſeres leiſten konnte, hat er an der Façade der Sapienza bewieſen (Fig. 176), wohl dem edelſten Werk der ganzen Periode in Neapel, das in ſeiner maleriſchen Anmuth unmittelbar an die beſten Schöpfungen Genua's, mit denen es eine innige Verwandtſchaft hat, anſchließt. Der Bau wird flankirt von je zwei Pfeilern, vor denen auf hohen Poſtamenten ſtehende korinthiſche Pilaſter angebracht

Fig. 176. Sapienza zu Neapel.

ſind. Ueber dieſen verkröpft ſich das ſonſt glatte Hauptgeſims. Zwiſchen den Paaren öffnet ſich für die zur Höhe der Poſtamente aufſteigenden Treppen je eine Thüre, deren Verdachungsgeſims, über die Pilaſter hinausgeführt, die Kämpfer einer auf gekuppelten joniſchen Säulen ruhenden Loggia bildet. Je eine Baluſtrade oberhalb des Sockels und oberhalb des Hauptgeſimſes bereichert noch die Wirkung dieſer zierlich gruppirten, doch einheitlich in ſich geſchloſſenen Anlage. In den Zwickeln ſind hier durchaus berechtigte Marmorinkruſtationen angebracht. Das ſo gefundene reizvolle Motiv wiederholte Fanſaga noch mehrfach, doch nie mit gleich harmoniſchem, befriedigendem Erfolg.

Dieſe Façade wurde denn auch in der Folgezeit vorbildlich für Neapel, jedoch iſt meiſt die dreitheilige Loggia direkt von einer Freitreppe zugänglich gemacht und ein zweites Geſchoß über derſelben angeordnet. So finden wir ſie an St. Maria in Portico, deren Detail den Bau auf eine Entſtehung in der 2. Hälfte des 17. Jahrhun-

derts weiſt. Zwiſchen ruſticirten Pilaſtern iſt hier die Mittelöffnung als Palladiomotiv aufgefaßt, während an den Seiten das Geſims über den Säulen durchgeführt und ein Stichbogenfenſter über demſelben angebracht iſt. Das Innere bildet ein einfaches lateiniſches Kreuz mit ſchönen Kaſſettengewölben. Ferner iſt der Gedanke in ſtrengeren Formen, bei vor die Pfeiler geſtellten Säulen, gleichmäßigen Arkadenöffnungen an S. Giovanni Battista, an St. Maria del Carmine u. A. beſonders glänzend entwickelt; anders an der von Borromini ſchon ganz beeinflußten Kirche S. Giuſeppe an der Via del Duomo, die auch das Treppenmotiv der Sapienza aufnimmt, aber die ſchlichte Geſamthaltung derſelben mit einem des römiſchen Führers der Barockkunſt würdigen Geſchick zu einem kecken, doch wirkungsvollen Prunkwerk ſteigert.

Unter den Profanbauten Neapels wird der Palazzo Maddaloni, jetzt Banca Nazionale, als Fanſaga's Werk bezeichnet. Die Form desſelben iſt wieder eine Miſchung römiſcher und genueſiſcher Anlagen. Das rieſige Thor führt in ein durch beide Untergeſchoſſe reichendes Vorhaus. In dem trotz der überderben Architektur doch maleriſchen Hofe befindet ſich zur Rechten eine offene Pfeilerloggia, hinter der die ſtattliche Treppe anſteigt; drei Flügel umgeben denſelben in vierſtockigen Maſſen, nur dem Vorhaus gegenüber befindet ſich ein zweiſtockiger mit einer Terraſſe endender Bau, an den ſich als Verlängerung der Seitenflügel offene, höchſt anmuthige Loggien ſchließen. Dieſer künſtleriſche Gedanke ſcheint vom Palazzo Durazzo Pallavicini entlehnt. Die Außenarchitektur in graugefärbtem Stuck auf röthlichem Grunde hat ſchon alle Schwächen und Derbheiten der Borromini'ſchen Schule, die Verſchnörkelung der Verdachungen, die Vorliebe für Liſenen u. dergl. aufgenommen, ohne ſich den monumentalen Grundzug derſelben zu wahren; ſie erſcheint daher unſäglich ſchwerfällig und roh. Ein ſpäter in Neapel vielfach angewandtes Motiv ſchlimmſter Art ſind die aus einer vorn geſchweiften Marmorplatte gebildeten Balkone, welche unbegründet überall hervorlugen und obgleich ſelbſt ſchwächlich an Körper, doch ſchwere Schattenmaſſen über die Façade vertheilen. Wie weit eine künſtleriſch unreife, ſchwankende Hand in der Häufung von Gedanken getrieben werden kann, wenn ſie ohne Beruf dazu den Eindruck der Kraft erzeugen will, beweiſt das krauſe Ruſtika-Thor des Palaſtes.

Unzweifelhaft hatte der im Kirchenbau vielbeſchäftigte Meiſter auch beim Entwurf zahlreicher, ächt großſtädtiſch vielſtöckiger Wohnhäuſer die Hand im Spiele, die oft deutlich genug den Stempel ſeines barocken Geiſtes tragen. An der Largo della Carità und Via di Roma ſtehen eine Anzahl Paläſte in für Neapel bezeichnenden Formen. Nach der Straße zu hohe, völlig geſchloſſene zinshausartige, meiſt in Putz her-

geſtellte Façaden in den barockſten aufdringlichſten Gliederungen. Die durch das Material nicht behinderte Laune des Stukkateurs ergeht ſich hier in den tollſten Verſchnörkelungen; lebendige Wirkung iſt das um jeden Preis, oder beſſer — ſo billig als möglich erſtrebte Ziel. Oft ſind die aus geſchweiften Marmorplatten gebildeten Balkone das einzige Mittel, um wenigſtens kräftige Schatten zu erzielen. An einem Hauſe neben S. Filippo Neri ſind die in den Obergeſchoſſen beſcheiden detaillirten Gewände von verſchnörkeltem Rahmenwerk in glattem auf rauhem Putz und dieſer wieder von gradlinigen Rahmen umgeben. In dem von ſechsſtöckigen Bauten umgebenen, erdrückend engen Hof des Palazzo Corigliano iſt die barocke Tollheit des Stukkateurs vielleicht am weiteſten getrieben, ſind die Fenſter nur das Gerippe einer launenhaft ſich aufbauenden Scheinarchitektur; am Palazzo La Fonderia an Strada Medina, an einem Haus Via Montoliveto No. 12, am benachbarten Kaſſationshof, früher Kloſter Montoliveto (dieſer Bau von *Gennaro Sacco*), an einem mächtigen, beſſer komponirten Wohnhauſe bei Piazza del Mercato (Via dei Palatinari) und an zahlreichen anderen Bauten erweiſen ſich die Ungebundenheiten erſchreckend mächtig, welche bei unechten Materialien und bei minder ſtrenger Schulung ſo leicht die eigentliche Architektur überwuchern und die ungeſchulte Phantaſie zu maßloſen Ausſchreitungen verlocken.

Fig. 177. Zinshaustreppe in Neapel

Zwar wirkte an einzelnen Bauten das Vorbild des Palazzo reale leiſe nach. So hat der große Palazzo Bagnara an Piazza Dante noch eine jenem entfernt verwandte, aber durch die zwei Obergeſchoſſe reichende Theilung durch joniſche Pilaſter, die aber nicht als eigentliche Träger des architektoniſchen Aufbaues erſcheinen. Der intereſſanteſte Profanbau Neapels dieſer Periode aber dürfte der Palazzo Biſignano ſein, der ſcheinbar von einem geiſtvollen Baudilettanten errichtet, zwar kraus genug, doch nicht ohne eine gewiſſe, in Neapel ſo ſeltene

Monumentalität in der Wirkung iſt. Die beiden Untergeſchoſſe ſind durch auf Poſtamenten ſtehende joniſirende Ruſtikapilaſter gegliedert, das barocke Thor durch ähnliche kleineren Maßſtabes. Darüber erhebt ſich das Hauptgeſchoß mit ſtattlichen, von wuchtigen Verdachungen und großen Kartuſchen bekrönten Fenſtern; zwiſchen dieſen ſtehen Pilaſter, die in kleinen Hermen enden, und durch dieſe ein Gurtgeſims tragen; Wappenthiere bekrönen dieſe Geſimslinie. Das Obergeſchoß mit kleinen Rundbogenfenſtern iſt ganz ungegliedert, doch beſchließt ein wirkungsvolles Hauptgeſims die mächtige Front, deren Flächen in Ziegelrohbau ausgeführt wurden.

Intereſſant ſind die neapolitaniſchen Treppenanlagen. Meiſt in der Achſe, gegenüber dem ſtets weiträumigen Portal gelegen, ſind ſie gegen den Hof offen und derart angeordnet, daß der Aufbau völlig klar erſichtlich iſt. Entweder erſcheinen die Podeſte wie Brücken an der Hoffaçade oder ſie werden in ihren verſchiedenen Höhenlagen, getragen durch hochgeſtelzte Pilaſterordnungen, ſichtbar und verſtecken nicht die vielfach überaus gekünſtelte, oft aber maleriſche Kompoſition. Als bezeichnende Beiſpiele ſeien die Treppen der beiden großen Häuſer an Largo della Carità genannt (Fig. 177).

Die ganze Ungebundenheit des Stiles offenbart ſich an den Villenbauten. Eine Fahrt nach Pompeji führt die wunderlichſten Beiſpiele vor. Das Hauptgewicht iſt darauf gelegt, daß vom Thor aus die unvergleichliche Ausſicht auf das Meer zu einem Bilde und ſo Architektur und Landſchaft in künſtleriſcher Stimmung vereint wird. Wo die Fernſicht fehlt, an den gegen die Berglehne gelegenen Bauten, treten gemalte Landſchaften an ihre Stelle. Die Façade wird oft geradezu zum willkürlich gebildeten Rahmen um das Portal. Ein Gebilde, wie z. B. die Villa Prota in Torre dell' Annunciata, im Erdgeſchoß mit einer dreitheiligen Korkbogenloggia, im zweiten Geſchoß aber mit einer von je zwei Fenſtern flankirten, zwecklich ſinnloſen und auch ſinnlos dekorirten, nur den Durchblick nach dem Himmel geſtattenden Oeffnung, oder die unweit davon gelegene Villa Ruffa, mit ihrer phantaſtiſch aufgeputzten Façade, mögen als Beiſpiele hierfür genannt ſein. Architektoniſcher, wenngleich durch die Unruhe und den überreichen Wechſel beeinträchtigt, wirkt die ausgedehnte, doch jetzt in Ruinen liegende Villa di Donna Anna am Poſilippo, ein Werk des Fanſaga. Sie wäre vielleicht minder berühmt, wäre ſie noch völlig erhalten und böte ſie nicht gerade in ihren Trümmern, dicht am Meer ſich aufbauend, ein ſo überaus maleriſches Bild.

XVI. KAPITEL.

Die Schule Bernini's.

Papſt Urban's VIII. lange Regierung iſt einer der wichtigſten Wendepunkte in der Geſchichte Italiens. Bisher hatte es gegolten, die Waffen gegen den Proteſtantismus zu ſchmieden, die Mittel zur Bekämpfung der Heterodoxie zu ſammeln. Ein großes, klar erkennbares Ziel gab der Politik der Kurie Sicherheit in der Richtung und Straffheit in der Vorwärtsbewegung. Der Tag des Sieges ſchien zu nahen, die vollendete Peterskirche wieder der Mittelpunkt der geeinten Chriſtenheit zu werden, katholiſche Heere waren bis an die Oſtſee vorgedrungen. Der theologiſch-politiſche Gedanke des Mittelalters lebte noch einmal in vollem Glanze auf, ſeit der deutſche Krieg ſich ſchnell zu Gunſten des Papſtthums zu entſcheiden ſchien.

Aber bald folgte ein jäher Umſchwung und mit ihm verblich der große Gedanke, der ein Jahrhundert hindurch der treibende in Rom geweſen war: durch einen Gewaltſchlag den deutschen Proteſtantismus zu vernichten und damit die Weltherrſchaft Roms wieder aufzurichten.

Nicht Guſtav Adolf's Heldenſchwert allein war es, das jenen Gedanken verſcheuchte, es erwies ſich, daß die katholiſchen Staaten ſelbſt

ihn nicht mehr zu ertragen vermochten. Der nationale Geiſt begann ſich zu regen in jenen Tagen, in welchen das deutſche Volk vernichtet wurde. Ein Kardinal wurde unter Ludwig XIII. der Lenker der Geſchicke Frankreichs. Aber die Politik ſtand ihm über der Konfeſſion. Vernichtete er auch die Hugenotten, ſo unterſtützte er doch die deutſchen Proteſtanten gegen den katholiſchen Kaiſer. Der Papſt ſelbſt war entſchieden antiöſterreichiſch, obgleich Oeſterreich der treueſte Diener der katholiſchen Sache war. Der Glaube erfüllte die Gemüther nicht mehr mit zwingender Gewalt: die großen politischen Parteien bemächtigten ſich ſeiner als Schlagwort, und fochten unter ſeinem Schild ihre Sonderintereſſen aus. Als nach dreißigjährigem Ringen Deutſchland endlich der Friede wieder gegeben wurde, beachtete man ſelbſt bei den katholiſchen Ständen die Proteſtationen des heil. Stuhles nur wenig. Die Erkenntniß, daß ein dauerndes Abkommen zwiſchen den Religionsparteien nöthig ſei, war der einzige Erfolg des Krieges geweſen. Geſchlagen war in dem wechſelvollen Ringen nur der Gedanke der geiſtigen Weltherrſchaft Roms. Der Proteſtantismus wurde als dauernde Einrichtung anerkannt, das Ziel, dem die große Reformbewegung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gegolten hatte, war für die Mehrzahl der Katholiken verſchwunden.

Niemand empfand dieſen Umſchwung der Anſchauungen bitterer, als der Jeſuitenorden, der faſt allein den Gedanken einer katholiſchen, alſo allen Chriſten gemeinſamen Kirche lebendig erhielt und mit zäher Stätigkeit weiter verfocht. Mit feiner Hand und mit rückſichtfreiem, an Ränken um ſo reicherem Sinne, vorſichtig fühlend und roh zuſchlagend, voll glühender Hingabe für ihr Ziel und voll Mißachtung gegen jede fremde Meinung, herrſchſüchtig und gehorſam, kluge Prieſter und ſtets wachſame Politiker, wußten die Jeſuiten Fürſten und Völker zu umgarnen und immer wieder in den konfeſſionellen Zwiſt hineinzudrängen. Aber das innere Feuer des Anſturmes, der religiöſe Schwung der erſten Zeit des Ordens verſiegten: es blieb nur die nackte Herrſchſucht; der Zuſammenhang mit dem geiſtigen Leben der erwachenden Völker und die aus demſelben ſtets voll und warm hervorſprudelnde Verjüngungsquelle fehlten; dafür erwarb der Orden die Abgeſchloſſenheit in ſich und die ſtrenge Einordnung des vom Volke Geſonderten in die große internationale Gemeinſchaft der Brüder; es trat an Stelle der Inbrunſt die Heuchelei, an Stelle der Moral die kaſuiſtiſche Gewiſſenloſigkeit, an Stelle der chriſtlichen Einfalt ſpitzfindige Tüftel und ſeichtes Formenweſen und vor Allem an Stelle der begeiſterten Hingabe für den Glauben der gewaltthätige Haß gegen den als unbeugſam erkannten Proteſtantismus.

Was die Jeſuiten ſo an ſittlichem Halt eingebüßt hatten, das erſetzte ihnen ihre geſicherte Weltſtellung, ihr unermeßlicher Reichthum, ihre Meiſterſchaft, ſinnliche Regungen des Menſchenherzens zu erkennen und ſich dienſtbar zu machen. Mit dieſen Mitteln, mit veränderter Taktik führten ſie den alten Kampf fort. Aber nicht mehr drängten ſie die Ihren dazu, das wechſelvolle Glück der Schlachten anzurufen, ſondern ſie wählten die geheimnißvolle Wühlarbeit fein vorbereiteter, ausdauernd unterſtützter, nie raſtender Agitation. Dem Proteſtantismus, der dem Schwerte widerſtanden hatte, mußte man mit feineren Mitteln beizukommen ſuchen.

Die Kunſt war eines der wichtigſten derſelben. Aber es war nicht leicht, auf die im heißen, blutigen Ringen verrohten Naturen Einfluß zu gewinnen. Nicht die zarte Blüthe letzter Verfeinerung wirkte, ſondern es bedurfte derber Reizmittel. Eine leidenſchaftliche Zeit ſpricht durch die Barockkunſt zu leidenſchaftlich bewegten Volksmaſſen. Die Stumpfheit eines an die furchtbare Tragik der Geſchichte gewöhnten, an Schreckensbildern überſättigten Volksgemüthes konnte nur ein ſtarker Trank aufrütteln. Die ſinnlichſten Momente der Kunſt, Größe und Pracht mußten betont werden, wollte man den Schöpfungen aufmerkſame Beobachter erwecken. Und iſt jede Kunſt ein Ausdruck der Zeit und ihrer leitenden Gedanken, hervorgegangen aus den geiſtigen und ſachlichen Bedürfniſſen, iſt ſie dann ächt und bedeutend, wenn ſie ſicher und ſcharf den geiſtigen Inhalt eines Geſchichtsabſchnittes verkörpert vor das Auge zu führen weiß, ſo iſt die von den Jeſuiten beeinflußte, vom Katholicismus des 17. Jahrhunderts erzeugte Kunſt gewiß eine der denkwürdigſten und ſtilächteſten.

Denn ſie verkündet in Bernini einen geiſtigen Sieg, einen neuen Triumph des Katholicismus. Was die Zeit Maderna's und des dreißigjährigen Krieges mit der Gewalt der Heere nicht erreicht hatte, ſchuf die ſtillere Arbeit der Jeſuiten an den Grenzen der katholiſchen Glaubensgebiete, unter weſentlicher Unterſtützung der vorzugsweiſe zum Agitationsmittel gewordenen Baukunſt. Der Aufſchwung zu Gunſten Roms war ein überraſchender. In Frankreich wurden die Hugenotten vernichtet, Englands Könige waren heimlich dem Katholicismus zugethan, Belgien ein ſicherer Beſitz der Jeſuiten und durch ſeine Kunſtblüthe ein Stolz derſelben, in Deutſchland bröckelte Stück für Stück aus dem Ring proteſtantiſcher Gemeinſchaft der Fürſten und Völker ab.

Mit klingendem Spiel, mit großen kirchlichen Feſten zog der Jeſuitismus, ſeinen Sieg verkündend, durch die Lande, die ſich im Kampf um das katholiſche Dogma verblutet hatten. Er wendete ſich an die Sinne, denn ſinnlich war ſeine Auffaſſung der religiöſen Dinge.

Die Freuden des Himmels, die Schrecken der Hölle mit den glühendſten Farben zu ſchildern, war der Inhalt der Predigten. Die Kirchen der Jeſuiten aber ſollten die Herrlichkeiten des Paradieſes, jene mit Verzückung geſchilderten Seeligkeiten eines an Genüſſen oft ſehr wirklicher Art geſättigten Daſeins vorbereitend darſtellen. Sie ſollten wie im Abglanz des Himmels ſtrahlend erſcheinen, die Gläubigen erfüllen mit den Bildern unerhörter, ſehnenswerther Pracht.

Wie man ſich die irdiſche Majeſtät nicht mehr in der Einfachheit edler Menſchengröße vorzuſtellen vermochte, ſondern eines ſchweren, pomphaften Aufwandes bedurfte, um ſie von der gemeinen Welt zu ſondern, wie die Ceremonie zu einem weſentlichen Theil des öffentlichen Lebens geworden war, der im Intereſſe Aller der Politik und Religion die Wage hielt, wie der Schein ſich zu einem faſt gleichwerthigen Faktor mit dem Sein ausgebildet hatte, ſo durfte auch der himmliſchen Majeſtät der Glanz und Schimmer eines prächtigen Hofhaltes nicht mehr fehlen. Der Kirchenbau wurde zur Prunkhalle des Höchſten.

Die Werke eines Vignola oder Ammannati genügten nicht mehr, die Reſtaurirungsthätigkeit hatte ſie ſchon längſt mit neuem Formenluxus umkleidet. Das Unerhörte wird geſucht und endlich iſt es ein Jeſuit, der den Preis überſchwenglichen Reichthumes in jenem in der römiſchen Mutterkirche aufgeſtellten Altar des heiligen Ignatius Loyola erlangt.

Die Wonnen des Himmels werden den Gläubigen im Bilde vorgeführt; die Malereien der Decken zaubern neue ungemeſſene Räume über die Kirchen, in welchen man den geöffneten Himmel, die Heiligen in ihrer Glorie, das heitere, von aller irdiſchen Schwere befreite Daſein des Paradieſes, eine auf Wolken gebettete, verzückte Gemeinde der Seeligen erſchaut.

Man vertieft ſich nicht ungeſtraft in die Fernen einer überſchwenglich überirdiſchen Sinnlichkeit. Der grübelnde Geiſt vermag keine anderen Genüſſe zu erdenken, als eine Steigerung jener, die er in platter Wirklichkeit durchkoſtet. Der iſt kein Dichter, der das Leben nicht erfahren hat. Und der Klerus der Barockzeit kannte die Welt. Er wußte den Werth des fürſtlich prächtigen Daſeins an ſich ſelbſt zu ſchätzen: denn jetzt erſt entfaltet ſich die Blüthezeit des Nepotismus, jetzt erſt wurde Rom der dauernde Sitz jener großen Geſchlechter, die, an dem Marke der Kirche ſich nährend, die ewige Stadt mit ihren ſchnell erworbenen und daher auch leicht verwendeten Reichthümern erfüllten.

Von Klemens VIII., vom Aufblühen ſeines Hauſes der Aldobrandini an, verſchmähen die Nepotenfamilien die ſonſt erſehnten großen Lehen in Neapel oder im Kirchenſtaate und leben in Rom. Sie ſind nicht mehr von dem finſteren Trotz früherer Zeiten, nicht mehr Feld-

herrn und große Politiker. Sie trachten nach Vornehmheit und Reichthum mehr als nach Macht. Der päpſtliche Hof war der Tummelplatz ihres Ehrgeizes. Der von unerſättlicher Habgier geſchürte Hader der Familien führte nur ſelten zu großen Konflikten. Die Frauen begannen wieder ihr Regiment aufzurichten, das ſtets ein Zeichen der Schwäche der Männer iſt; die Strenge der Reformzeit war auch nach dieſer Richtung überwunden. Donna Olimpia Maidalchini beherrſchte und plünderte in ſchamloſer Weiſe ihren Schwager Innocenz X.; Marie Mancini-Colonna, Mazarin's Nichte, durchbrach die Abgeſchloſſenheit der alten Familien und gab Rom das entwöhnte Schauſpiel glänzender weltlicher Feſte. Chriſtinen's von Schweden ſcharfer Geiſt führte die Frau in den Kreis der Gelehrten der ewigen Stadt; die „Princeſſe des Urſins“ vollendete die Umgeſtaltung des geſellſchaftlichen Lebens von einem ſtreng klerikalen zu einem weltlich feſtlichen, mehr und mehr nach franzöſiſchem Muſter ſich einrichtenden.

Der Kampf zwiſchen ſpaniſchem und franzöſiſchem Einfluß war zu Gunſten des letzteren entſchieden. Trotz der Gegnerſchaft Mazarin's gegen den heiligen Stuhl, trotz der freundlichen Aufnahme, welche der Held der Fronde, Cardinal de Retz, in Rom fand, wirkte die vertraute Annäherung zwiſchen Italien und Paris, welche Katharina von Medici geſchaffen und Maria von Medici fortgeführt hatte, mächtig nach. Die Marquiſe von Rambouillet half die geiſtigen Intereſſen vermitteln. Als Träger der künſtleriſchen Beziehungen wirkten in Rom lebende nordiſche Meiſter. Pouſſin und Claude Lorrain wurden zu gefeierten Malern auch Roms. Der neu erwachende Sinn für die Natur, auch für die unbelebte, miſchte ſich mit dem Eifer für das Studium der Antike. Die Ruinen mit ihrem ſentimentalen Reiz, die Stadt Rom ſelbſt wurde zum Gegenſtand begeiſterten Studiums der Maler, welche die Welt nun erſt die Schönheit, welche ſelbſt im Verfall der alten Herrlichkeit ruhte, verſtehen lehrten. Aber Rom geſtaltete ſich auch zur modern vornehmen Weltſtadt. Der Hof wurde prächtig; die kirchlichen Ceremonien, die Schönheit und der Glanz der Bauten, der unvergleichlich mächtige, künſtleriſche Hauch, der die ewige Stadt durchzieht, vollendeten ſeine würdevolle, Achtung gebietende Haltung; unermeßlich reiche Kardinäle, eine glänzende Ariſtokratie, ein buntes Treiben frommer und geiſtreicher Kleriker, aufſtrebende oder abenteuernde Abbaten, Beſuche von Fürſten aller Länder, der Schwarm der durch das Feſtleben Angezogenen, Künſtler und Kunſtbegeiſterter, ernſt Strebender und berechnend Blendender, mengten ſich in bunt-modiſchem Geſellſchaftsleben. Saßen einſt die ſtreng Denkenden im Centrum der Chriſtenheit, die Helden des Kampfes für das Dogma, ſo waren dieſe jetzt ſchon längſt wieder an die

Grenzen, auf die eigentlichen Schlachtfelder der Konfeſſionen hinausgeführt worden. Rom, des reformatoriſchen Dranges bar, war wieder eine Stadt des Luxus. Die Tage vor der Reformation ſchienen ſich mit dem Wiedererwachen der humaniſtiſchen Studien erneuern zu wollen. Nur waren an Stelle Julius' II. und Leo's X., jener ſchöpferiſchen Maecene, Innocenz X. und Alexander VII. getreten, denen die Kunſt nicht ein geiſtiges Lebensbedürfniß, ſondern mehr ein Ausdrucksmittel ihrer Macht war.

Unter den folgenden Päpſten entkleidete ſich Rom mehr und mehr ſeines erſchütternden Ernſtes, der in die Feſtſtimmung der neuen Zeit nicht paſſen wollte.

Bernini's Schüler ſtehen zunächſt noch meiſt unter dem Einfluß von deſſen auf Monumentalität gerichtetem Geiſt. Unter denſelben nimmt die Architektenfamilie Roſſi einen hervorragenden Rang ein.

Giovanni Antonio de' Rossi (geb. zu Brembato im Bergamaskiſchen 1616, † 1695) iſt zwar Autodidakt, doch vollkommen beherrſcht von der Kunſt, die ihn ſeit ſeiner Ankunft in Rom umgab. Sein wohl älteſtes Werk, der Palazzo d'Aste, ſpäter Renuccini, jetzt Bonaparte, lehnt ſich dementſprechend in ſeiner Façaden-Entwicklung an diejenige des Palazzo Doria Pamfili, gegenüber Collegio Romano, und namentlich an Rainaldi's Palazzo Salviati an, ja ſtrebt ſie in Geſuchtheit des Details noch zu überſteigen: an den abgerundeten Ecken eine Liſenenarchitektur; dazwiſchen drei ſehr ſchön vertheilte Hauptgeſchoſſe; ein mächtiges Konſolenhauptgeſims, das leider durch Mezzaninfenſter ſtörend unterbrochen wird, das ſind die Hauptglieder des Baues. Die Verdachungen werden ganz willkürlich gekrümmt, das Profil nur aus Kurven zuſammengeſetzt, ſelbſt die Hängeplatte erhält Karniesform. Aber bei all' dieſem barocken Detail zeigt ſich an der Schmalſeite gegen den Korſo, wie an der längeren gegen Piazza di Venezia, eine ſo entſchloſſene ſichere Kunſt des Entwurfes, daß der Bau ſelbſt neben den Maſſen des venetianiſchen Palaſtes ſein Recht behauptet. Die Grundrißanlage mit langem breitem, bis zur im Fond angebrachten Treppe reichendem Veſtibül ſcheint mir zu beweiſen, daß Roſſi's Weg nach Rom über Bologna ging, denn die dort übliche Form ſeitlich vom Hausflur angelegter, mit dieſem verbundener Höfe tritt hier meines Wiſſens zum erſten Male in Rom auf. Mit dieſer erwacht auch das Streben für intereſſantere Durchbildung der Grundriſſe. Ganz ähnlich iſt der mächtige Palazzo Buoncampagni am Korſo, bei welchem der Architekt — ohne erſichtlichen techniſchen Grund — das Veſtibül als Kurve anlegte, um dem Durchblick eine ſcheinbare Ver-

längerung zu geben. Der Façadenentwurf ist minder glücklich, die Fenster stehen etwas eng, nur im Mittelbau ist das früher viel angewandte Achsentheilungssystem, daß nämlich die Achsweiten nach der Mitte zu bedeutender werden, dazu verwendet, dem prunkhaften Säulenportal eine größere Breite zu geben.

Der Hauptbau Rossi's ist der Palazzo Altieri beim Gesù (1674 begonnen), einer der großartigsten und weiträumigsten Paläste Roms. Zunächst schuf Rossi eine Hauptfaçade gegen den Platz zu, mit fünfachsigem Mittelrisalit, zweiachsigen Rücklagen, in der Anordnung ähnlich dem Palazzo Bonaparte, doch mit etwas ruhigerem Detail und ohne die störende Unterbrechung des schönen Konsolengesimses. Ein Pfeiler-Vorhaus führt in den Hof (Fig. 178), dem der Architekt mit einer nur in Rom möglichen Verschwendung des Raumes die größte Ausdehnung und mit dieser einen glänzenderen Schmuck gab, als durch die hier vermiedene Häufung architektonischer Glieder erreichbar gewesen wäre, ja es ist die Dekoration der Arkaden und geschlossenen Obergeschosse eine überaus bescheidene. Dagegen sind aber auch im Erdgeschoß nur an den beiden Schmalseiten wenig tiefe geschlossene Räume übrig geblieben und ist sonst das ganze Grundstück mit freier Hoffläche und Arkaden, an den Langseiten sogar bis an die Umfassungsmauer heran, bedeckt.

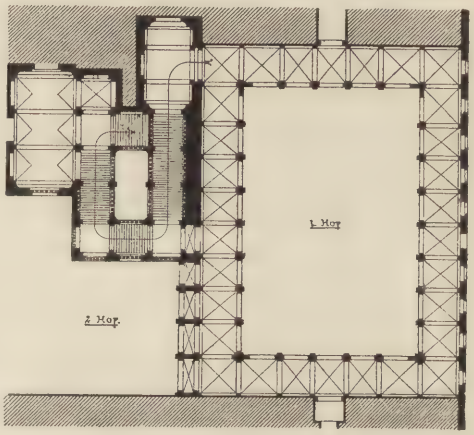


Fig. 178. Palazzo Altieri zu Rom. Grundriss des Hofes und der Treppe.

Seitlich an den ersten Hof schließt sich ein zweiter, der rückwärts von den Stallungen, gegen Via del Plebiscito, durch die eigentlichen Wohnräume mit 16 Fenstern Front begrenzt wird. Hier liegt die berühmte Treppe, eine der großartigsten, aber in Folge des Mangels belebenden Details auch kältesten Anlagen Roms, von einer für Männerschritte trefflichen Steigung. Sie führt zu dem Festsaale, einem mächtigen, aber leeren Raum mit hoher Kehle, in welche die Oberlichtfenster nicht eben glücklich einschneiden. Die Fresken der Decke sind von derber, Stukkdekoration nachahmender Rahmenbemalung umgeben.

An dem auf engem dreieckigem Baugrund errichteten Palazzo Astalli, jetzt Muti, bot sich für Rossi eine Gelegenheit, sein Geschick in der Lösung schwieriger Grundrißaufgaben zu beweisen. Ein Vor-

haus, ein der Form des Grundſtückes entſprechender Hof, der an drei Fronten von Arkaden umgeben iſt, an der Spitze mit einer Fontaine abſchließt, ſeitlich die dreiarmige Treppe — dies iſt ſeine Vertheilung, welche ſich in etwas erweiterter Geſtalt und bei beſonders maleriſcher Durchführung an dem vielleicht von gleicher Hand ſtammenden Palazzo Carpegna und an dem Palazzo Buffi wiederholt. Bei letzterem gelang es namentlich, dem Hof eine regelmäßigere Grundform zu geben. Der Palazzo Filippo Berardi (Via del Geſù 62) dürfte der Façade nach gleichfalls Roſſi angehören.

Die kirchlichen Bauten Roſſi's: S. Pantaleone, die Kapelle in Monte di Pietà u. a. ſind wenig bedeutend, mehr die Rundkapelle Lancelotti an S. Giovanni in Laterano: die flache Kuppel ruht auf vier korinthiſchen Säulen, die auch in der als Halbkreis ſich anſchließenden Apſis zur Einfaſſung des Altars ſich wiederholen.

Beſonders glücklich erwies Roſſi ſich in der Dekoration des Katafalkes von Papſt Clemens X., der 1676 in St. Peter aufgerichtet wurde: ein runder Umgang mit vier hohen kandelaberartigen Aufbauten und ſchlichtem Sarkophag in der Mitte.

S. Silveſtro in Capite wurde durch ein anderes Mitglied der Familie, den bereits als in Venedig thätig bezeichneten *Domenico de' Rossi*, nur erneuert; heute noch erkennt man in den Grundrißformen mit Bedauern, daß eine alte Baſilika dem Umbau zu Grunde lag, aus welcher der Barockkünſtler eine Kirche nach dem Schema des Geſù zu ſchaffen ſuchte. Das breite Querſchiff duldete jedoch nur eine ovale Flachkuppel über der Vierung. Die Wände ſind in reichſtem Barock dekorirt; als Prunkſtück wurde die Orgelempore behandelt. Desſelben Architekten Grabmal der Manini im Dom zu Udine vermag keinen beſonderen Begriff von ſeinem Können zu geben.

Marc Antonio de' Rossi ſcheint ein wenig bedeutender Künſtler geweſen zu ſein, dagegen wurde ſein Sohn *Mattia de' Rossi* (geb. 1637, † zu Rom 1695) Bernini's Lieblingsſchüler und früh von ihm zu bedeutenden Aufgaben geführt. Leider weiß ich nur über einen kleinen Theil derſelben Näheres zu berichten.

Er baute für Clemens IX. (1667—1669) einen Palaſt zu Lamporecchio und eine Kirche degli Scopoli zu Monterano und begleitete dann den Meiſter nach Paris, um dort Zeuge von deſſen Mißgeſchick zu ſein. Eine eigene Kunſtthätigkeit entwickelte er jedoch erſt nach dem Tode Bernini's, deſſen Nachfolger er als Architekt von St. Peter wurde. Als ſolcher entwarf er das Grab Clemens X. († 1676). Von ihm ſtammen ferner die Façade von St. Galla, die Rückſeite des Palazzo Altieri, der Ausbau des Palazzo di Montecitorio, deſſen Treppe ſein Werk iſt.

Die innere Einrichtung von St. Maria di Monte Santo iſt ein Beweis, daß Roſſi die ernſte Größe und die wuchtige Handhabung der architektoniſchen Gedanken für das Nachahmenswertheſte an Bernini's Kunſt hielt. Für den Fürſten Pamfili errichtete er den Dom zu Valmontone, einen Bau von eliptiſchem Grundriß und mit ſchönem Glockenthurm. — Der Katafalk Alexander's VIII. iſt eine verſchlechterte Nachbildung desjenigen von 1676. Das Ospicio S. Michele (1686) und der Hafen in Traſtevere, Porti di Ripa grande (1692), ſind weitere den Charakter des Nutzbaues tragende Werke.

Intereſſanter geſtaltet ſich Roſſi's Palazzo Muti Pappazurri und zwar der gegen die Piazza della Pilotta gerichtete Theil. Denn hier bemerkt man deutlich das Nachwirken franzöſiſcher Eindrücke. An die Façade legen ſich zwei weit vorgeſtreckte, einen Hof umſchließende Flügel; zwiſchen dieſen erhebt ſich vorn ein ſtattliches Thor, ähnlich jenen, die im Quartier S. Germain zu Paris häufig zu finden ſind. Die Einheit italieniſchen Palaſtentwurfes iſt zu Gunſten nordiſch-maleriſcher Gruppirung aufgegeben. Doch erkennt man in dem wuchtigen Detail, daß auch hier nicht der Wille genügte, um von einer Stilform zur anderen überzugehen, und daß das Weſen Bernini'ſcher Architektur auch in dieſer Arbeit nicht verleugnet werden konnte.

XVII. KAPITEL.

Carlo Fontana und die Spaetflorentiner Schule.

Des Altmeiſters Bernini einflußreichſter Schüler wurde wieder einer jener Lombarden, die ſeit Michelangelo's Tod in ununterbrochener Folge nach Rom zogen, um mit dem derb-geſunden Sinn des Norditalieners die im großſtädtiſchen Treiben verfallenden Kräfte zu beleben: Carlo Fontana (geb. zu Bruciato bei Como 1634, † 1714. Unverkennbar wirkt auf ihn der kühne Sinn des Jeſuiten Pozzo mächtig ein. Obgleich ein geſchulter Architekt iſt er ganz von der ſpäter eingehender darzuſtellenden maleriſchen Kunſtweiſe Pozzo's beherrſcht. Aber er verband ſie mit der Monumentalität der älteren römiſchen Schule, indem er Reichthum mit Größe zu vermählen trachtete. Hierbei wird er aber nur zu oft ſchwer und ſchwülſtig. Die mächtigen Formen erſcheinen matt und kraftlos in den Linien, der Schwung fehlt ebenſo wie die Feinheit der Empfindung. Die Geſtaltungen entbehren des geiſtigen Lebens. Man meint, als ſei Fontana oft ſelbſt vom Ernſt ſeines Schaffens nicht ganz durchdrungen, als arbeite er ohne inneren Trieb, virtuoſenhaft, in Mißſchätzung ſeines Publikums. Er iſt immer großräumig, aber nur ſelten gelingt ihm ein auch bei Berückſichtigung der Zeit völlig befriedigendes Werk, denn es fehlt die Anmuth, die ſtraffe Individualität; eine Läſſigkeit liegt in der Behandlung der Bauglieder, ſeine bei noch ſo barocken Bildungen leicht

erkennbare Formenmüdigkeit zeigt ſich auch in den formenreichſten Entwürfen (vergl. Fig. 179 und 180).

Der wichtigſte Bau Fontana's iſt die Façade von S. Marcello (1683) am Korſo, einer alten, durch *Giacomo Sansovino* umgebauten und in der Barockzeit abermals erneuten Kirche. Das Werk des letzten Meiſters iſt den Bauten Rainaldi's nachgebildet und unterſcheidet ſich von dieſen dadurch, daß es in einem konkaven Bogen angelegt wurde. Hierdurch ward erreicht, daß alle Verkröpfungen — und von dieſen iſt der reichſte und eigenſinnigſte Gebrauch gemacht — gleichzeitig dem Betrachtenden ſichtbar werden, daß mithin der Eindruck der Kirche ein noch reicherer wird, wie bei geradlinigem Aufbau. Die perſpek-

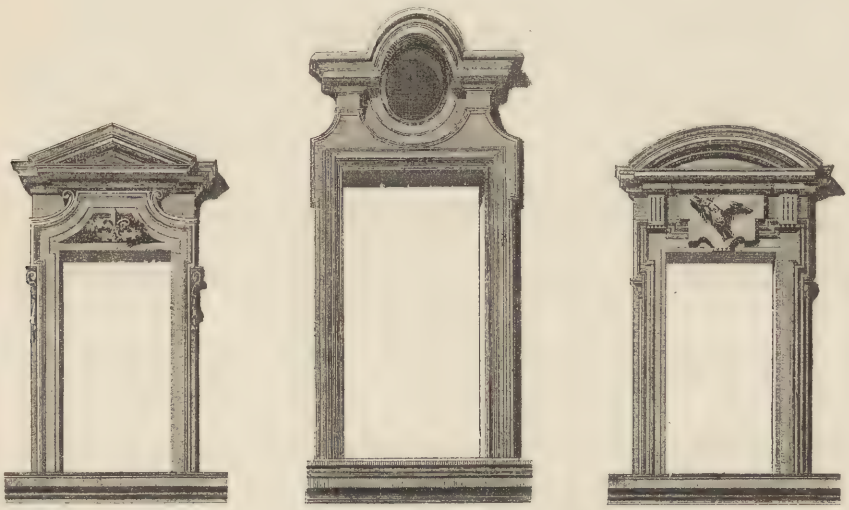


Fig. 179. Fenſterformen der ſpätrömiſchen Schule.

tiviſch gedachten Gewände fehlen auch hier nicht an dem großen Achsfenſter, vor dem auf keck gebrochenem Giebel als beſondere Neuheit eine freiſtehende, jetzt leere Bildtafel ſich erhebt. Dieſe Formenneuerung hat Fontana aus dem Norden nach Rom gebracht. Sie ſpricht dafür, daß wieder eine Glanzzeit der ewigen Stadt dahin iſt, ihr leitender Einfluß im Kirchenbau wieder zu ſchwinden beginnt.

Im Anſchluß an dieſe Façade entſtand die gleichfalls gebogene von St. Trinità (Via Condotti). Die Kirche iſt ein Ovalbau mit je drei Kapellen an den Seiten einer durch Gurte gegliederten Kuppel; an Stelle der Kaſſetten tritt ein Syſtem verſchlungenen Bandwerkes. Der Altarraum, von oben beleuchtet, iſt im Gegenſatz z. B. zu S. Giacomo degli Incurabili, der hellſte in der Kirche und leitet ſomit das

Intereſſe bei ſonſt wenig bedeutender Innenanſicht auf ſich. Viele Details in derſelben weiſen allerdings auf eine Bauzeit nach 1730.

Weitaus edler iſt die Capella Cibo in St. Maria del Popolo (vor 1683), eines der material-ſtolzeſten Werke der Zeit: ein griechiſches Kreuz mit je zwei gekuppelten, in rothem Jaſpis ausgeführten Prachtſäulen an den Schenkeln, mit einfacher, ganz der Ausſchmückung durch die Malerei überlaſſener Kuppel. Derſelben verwandt iſt die Capella Ginetti in S. Andrea della Valle. Die Façade von St. Maria in Traſtevere (1702) ſei hier noch als Fontana's Werk genannt, ferner die kleinen Kirchen Beata Rita und St. Marta hinter dem Vatikan und die Kuppel des Domes von Montefiascone. Theilweiſe kenne ich dieſe Bauten nicht, theilweiſe bieten ſich in ihnen keine zur Betrachtung anregende Gedanken.

Ein höchſt eigenartiger Plan iſt uns im Stich erhalten, in welchem Fontana eine Rundkirche mit zwei ſeitlichen Thürmen im Koloſſeum aufzurichten beabſichtigte, und zwar derart, daß ſie eine Spitze der ovalen Arena füllen ſollte, ſo daß der alte Theaterbau alſo gewiſſermaßen den Vorhof derſelben gebildet haben würde.

Der mehr dekorativen Kunſt entzog ſich Fontana keineswegs. In ſeinem Altar in St. Maria Traſpontina hält er ſich ganz in Pozzo's Formen. Beachtenswerth ſind die beiden großen Triumphbogen, die er für den Herzog von Parma gelegentlich des Einzuges von Papſt Innocenz XII. (1692) und Clemens XI. (1701) errichtete, wirkungsvolle und eigenartige, namentlich in der Umrißlinie reich bewegte Bauten. Im Jahre 1707 ſchmückte er gelegentlich des Todes von König Peter II. von Portugal eine römiſche Kirche, wie mir nach den erhaltenen Stichen erſcheint, S. Giacomo degli Spagnuoli.

Der bedeutendſte Kirchenentwurf Fontana's iſt der des Domes zu Fulda (1700). Inwieweit der durch *Johannes Dientzenhofer* ausgeführte Bau dem italieniſchen Meiſter angehört, wird ſpäter nachzuweiſen ſein.

Dagegen iſt hier ein mächtiger, auf deutſchem Boden nach Fontana's Plan errichteter Profanbau zu erwähnen. Es iſt dies der Gartenpalaſt des Fürſten Liechtenſtein in Wien (1967—1708).[1]) Ein älterer Plan von 1696 beabſichtigte einen quadratiſchen Bau mit rings umſchloſſenem Hallenhof, in deſſen Mitte ſich ein Kuppelbau erheben ſollte. Im Anſchluß an dieſen, dem Eingang gegenüber, war die Treppe gedacht. Dem Wunſche des Bauherrn entſprechend war der Palaſt in den einfachſten Formen gehalten. Der gegenwärtige Bau wird, nach Milizia, dem *Domenico Martinelli* (geb. zu Lucca 1650, † 1718)

[1]) G. Niemann, Palaſtbauten des Barockſtiles in Wien. Wien 1882.

zugeſchrieben, der in Rom gebildet wurde, in ſeiner Vaterſtadt den Hauptaltar von S. Andrea ſchuf, von dem aber größere Werke nicht nachzuweiſen ſind. Es dürfte demnach möglich ſein, daß Fontana den Palaſt durch Martinelli habe ausführen laſſen. Der Grundriß desſelben lehnt ſich eng an den der römiſchen Kaſinen: ein Mitteltrakt mit dem Hauptſaal im erſten Stocke, darunter mächtige dem Palazzo Barbarini entlehnte Vorhausanlagen. Ferner an jeder Ecke ein Flügel, in deren vorderen beiden mächtige Marmortreppen aufſteigen. Vor die Front legte der Architekt einen Hof mit Wirthſchaftsgebäuden, die im Halbkreis nach vorne abgeſchloſſen ſind, hinter den Palaſt ein breites Gartenparterre, welches mit einem 1875 zerſtörten Pavillon abſchloß. Dieſer beſtand aus zwei geſchloſſenen Gebäudetheilen, über denen ſich,

Fig. 180. Thüre und Konſolen der ſpätrömiſchen Schule.

ſie verbindend und ein offenes Thor bildend, ein ſtattlicher Bogen ſpannte. Die Architektur des Hauptbaues zeigt im Entwurf Verwandtſchaft mit Bernini's Palazzo Odescalchi; gemeinſam iſt die wagrechte Dreitheilung der Façade, das Zuſammenfaſſen der beiden oberen Geſchoſſe in eine Kompoſita-Pilaſterordnung. Daß hier auch die Flügelbauten durch eine etwas niedere Ordnung gegliedert, alle Pilaſter aber auf das Erdgeſchoß theilende Quaderſtreifen geſtellt ſind, iſt mehr neu als glücklich. Prächtig wirkt die fünffache Arkade für das Vorhaus im Mittelbau dagegen erſcheint das der Konſolen entbehrende Hauptgeſims, namentlich das Todtlaufen desjenigen der Flügel an den Kapitälen der Mittelordnung als ein Nachtheil der Kompoſition. Das Detail, in dem die gradlinigen Formen der ſpätflorentiniſchen Schule obwalten, iſt beſcheiden, trotz der rieſigen Abmeſſungen, die namentlich in dem großen, von Halbſäulen gegliederten Hauptſaal auffallen. Es offenbart ſich hier die Eigenthümlichkeit

der römiſchen Schule, daß ſie keinen Sinn für Wohnlichkeit hatte, im Gegenſatz zu andern, gleichzeitigen Wiener Paläſten.

Das Majoratshaus des Fürſten Liechtenſtein in Wien, auf welches ſpäter zurückzukommen ſein wird, zeigt die Detailformen des Gartenpalaſtes ohne ſeine römiſche Grundſtimmung. Dies ſcheint die Vermuthung, daß hier Plan und Ausführung nicht von einer Hand ſtammen, zu beſtätigen.

Die Palaſtbauten Fontana's in Italien ſprechen nicht gegen dieſe Annahme. Der Palazzo Bolognetti, jetzt Torlonia zu Rom (1680), dem Palazzo di Venezia gegenüber, iſt ein im Sinne der alten Herrenſitze ſtreng und groß, aber mit nicht allzu glücklicher Vertheilung der Maſſen entworfener Bau, an welchem den Beſchauer zunächſt das große, ſäulenumrahmte, aber auch ohne inneren Zuſammenhang mit den anderen Façadentheilen ſich aufbauende Thor anzieht. Der Palazzo Grimani in Strada Roſella, das leider 1830 veränderte Teatro di Tordinona ſind von geringerer Bedeutung. Der Palazzo Capponi in Florenz (Via Gino Capponi) endlich gehört unter dieſe Bauten, an deſſen rieſiger Façade zweierlei Hände beſchäftigt geweſen zu ſein ſcheinen; denn die drei unteren Geſchoſſe tragen weſentlich den Charakter der Florentiner Schule, während die oberen beiden des fünfſtöckigen Mittelriſalits, wie die ganze Hofanſicht, Fontana's Werk ſein dürften. Die letztere, dreigeſchoſſig mit je in einen Liſenenrahmen geſtellten Arkaden und derb barocken Fenſterverkleidungen, zeigt der gleichzeitigen vielfach noch an den alten Vorbildern hängenden Architektur der Florentiner Baukünſtler gegenüber ſchon eine merkliche Ernüchterung. Auch hier iſt das Todtlaufen der Geſimſe der Flügel in den Mittelbau ſtörend. Aehnlich gehalten iſt der Palazzo Visconti in Frascati. Weiter nannten wir Carlo Fontana ſchon als Erbauer des Hauptthores am Palazzo reale in Genua.

Carlo Fontana war Mattia de' Roſſi's Nachfolger als Baumeiſter von S. Peter. Da nunmehr das große Werk vollendet war, ordnete Papſt Innocenz XI. eine genaue Veröffentlichung desſelben an, ein Buch, welches 1694 erſchien.[1]) Dieſes Werk giebt aber zugleich Kunde davon, daß Fontana die Platzanlage vor St. Peter noch lange nicht für abgeſchloſſen gehalten hat. Er fertigte einen gewaltigen Plan, in welchem die koncentriſch zuſammenlaufenden Hallen Bernini's über den Rundplatz hinaus bis an den Tiber verlängert und durch einen Thorbau mit Glockenthurm abgeſchloſſen wurden, ein Projekt, von deſſen Wirkung man ſich aus dem Plane ſchwer eine Vorſtellung zu machen

[1]) Carlo Fontana, Templum Vaticanum et ipsius origo, 1864.

vermag. Die architektonische Behandlung hält sich verständigerweise streng an Bernini's Anfänge der Hallenbauten. Jener Thurm erscheint wie eine Studie nach dem Façadenentwurf des großen Meisters. Zwar wurde der Gedanke des Thorbaues nicht ausgeführt, aber er fiel darum nicht auf unfruchtbaren Boden, denn der Dresdener Architekt Mathäus Daniel Pöppelmann, der Erbauer des Zwingers, welcher 1710 in Rom verweilte, hat unverkennbar fruchtbringende Anregung aus demselben gesogen.

Schüler des Carlo Fontana waren seine Neffen: *Girolamo Fontana,* der die feine, an gleichzeitige französische Bauten mahnende Facade des Domes zu Frascati und die Fontaine daselbst errichtete, sowie *Francesco Fontana,* dem die unglückselige Restauration von S. Pietro in Vincoli (1705) zur Last fällt, der jedoch in S. Apostoli (1702), dessen inneren Ausbau er durchführte, ein bedeutendes Werk schuf: ein mächtig breites Langhaus, mit rundem Chor und zwei durch je drei Kuppeln überdeckten Nebenschiffen. Ist an diesem Bau auch das Aeußerste an üppiger Dekoration geleistet, hängen hier von den Gewölbgurten ganze plastische Gruppen — ein Sturz der Engel — als Fortsetzung der Deckenbilder herab, ist der Marmorreichthum ein hoch gesteigerter, so bleiben doch die Wucht des Hauptraumes und die schönen Durchblicke nach den säulenreichen Querschiffen erfreuliche Zeichen tüchtiger durch alle ornamentale Ueberreizung nicht zu vernichtender Kompositionskraft.

Ferner *Carlo Bizzaccheri,* der den Palazzo Negroni umbaute und die Façade von S. Isidoro und den Palazzo di S. Luigi de' Francesi schuf; der schon genannte *Sebastiano Cipriani*, welcher nach einem Erdbeben (1703) den Palazzo Antonelli zu Aquila, und ein weiterer *Fontana* aus Accumoli, der ebendort den Palazzo Quinzi errichtete; vielleicht jener *Carlo Stefano Fontana,* als dessen Werk die Façade von S. Eusebio zu Rom (1711) samt dem anstoßenden Kloster bezeichnet wird.

Ein wenig bedeutender ist *Alessandro Specchi*, von dem der Porto di Ripetta (1704), eine trefflich gedachte Hafenanlage am Tiber, die zwar neuerdings durch einen Brückenbau in ihrer Wirkung beeinträchtigt, doch durch ihren breiten, auf S. Girolamo de' Schiavoni als Achspunkt bezogenen Stufenzugang zum Flußniveau, sowie durch die malerische Anordnung der Umgebung immer noch beachtenswerth ist. Dagegen ist die für den Zweck zu anspruchsvolle Façade der Stallungen des Quirinal's, welche erst 1722, vielleicht nach seinen Plänen entstanden, schon völlig inhaltslos und ernüchtert. Wenig gelungener ist der Palazzo de Carolis, jetzt Simonetti, gegenüber S. Marcello, mit gequältem Mittelmotiv und für Rom besonders infolge des schlechten Hauptgesimses ungenießbarer Front.

Gemeinſchaftlich mit *Francesco de Sancti*, ſchuf Specchi die berühmte Spaniſche Treppe (1721—25) (Fig. 181), die wie jener Hafen einen beſtehenden Bau, und zwar diesmal S. Trinità de' Monti als Achſenziel wählte und durch überaus geſchickten Wechſel von Rampen und Treppen, Vorbauten und Abſätzen die Schwierigkeit, daß die obere und untere Treppenfront nicht parallel laufen konnten, zu einem maleriſchen Reizmittel ſinnvoll verwerthete.

Eine Reihe von Feſtdekorationen, ſo die Einzugstriumphbogen für Innocenz XIII. (1721), der ſich beſonders geſchickt der Palaſtarchitektur des Kapitols anſchließt, ferner minder phantaſievolle Arbeiten aus der Zeit bis 1727 ſind Sancti's Hand entſproſſen.

An den zu jener Zeit mit barbariſcher Rückſichtsloſigkeit betriebenen Erneuerungsbauten alter Kirchen war vorzugsweiſe *Antonio Cannevari* (geb. zu Rom 1681) thätig, der die Kirche della Stimata di S. Francesco (um 1705), S. Giovanni e Paolo (um 1710) und die Façade von S. Paolo fuori le mure (1725, jetzt bekanntlich wiederhergeſtellt) in ſeiner trockenen Weiſe umgeſtaltete. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts lebte er, nach einem verunglückten Verſuch, in Portugal Glück zu machen, in Neapel, von wo aus er den Palazzo reale zu Portici baute (1738), der, auf der Höhe eines Lavaſtromes gelegen, die Landſtraße überbrückend mit zwei Loggien einerſeits nach einem hübſch angelegten Garten, andererſeits über Terraſſen hinweg nach dem Meer ſich öffnet; ein Werk von einfachem, ſchon ganz rohem Detail.

Als Feſtdekorateure wirkten ferner in Rom *Michelangelo Specchi* (um 1750) *Bartolomeo Poli* (um 1731), *Paolo Posi*, deſſen zum Theil ſehr beachtenswerthe Arbeiten in die Zeit um 1750 fallen. Die Neapolitaniſche Kunſtweiſe Fanſaga's erbte ſich fort in den ſonderbaren Dekorationen *Sanfelice's* vom Jahre 1740, deren Hauptſtück ein obeliskartiger Thurm mit gezierten Treppenanlagen bildet, und in dem ſchon franzöſiſch angehauchten Tempel des Hymen, welchen *Francesco Saraceni* 1745 am Hafen errichtete, namentlich aber in den eigenartigen Werken des *Francesco Antonio Picchiati* (Picchiani oder Picchetti, wohl des Sohnes des *Francesco Picchiani*, geb. zu Ferara, † 1690), welcher in Neapel die Kirchen S. Giovanni delle Monache vor Porta Alba, S. Agoſtino bei der Zecca, del Divino amore, de' Miracoli ſchuf und S. Girolamo delle Monache umbaute.

In Carlo Fontana vollzog ſich die Verſchmelzung der römiſchen mit der Spätflorentiner Schule. Pietro da Cortona hatte den Einfluß der letzteren nach Rom übergeführt, ihre Vorzüge und Fehler, die ſtraffe Zeich-

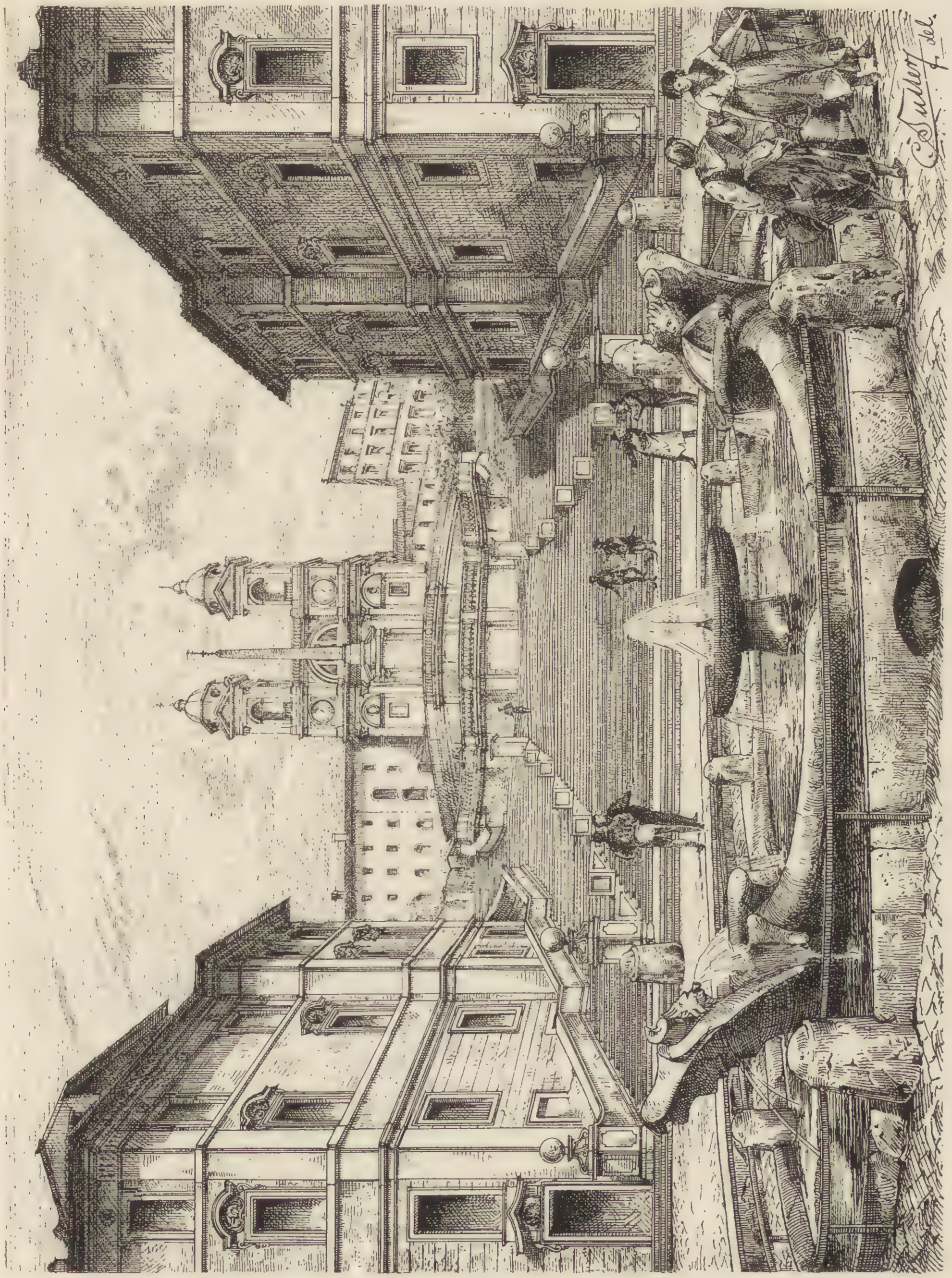


Fig. 181. Spaniſche Treppe zu Rom.

nung des Details, die Vorliebe für gerade Linien, eine gewiſſe trockene Verſtändigkeit mit in die römiſche Größe hineingetragen, während ſie in der Heimath ein immer beſcheidener werdendes Sonderdaſein führte.

Neben Cortona vertrat *Gherardo Silvani* (geb. zu Florenz 1579, † 1675) die einſeitigere, rein Florentiner Fortentwicklung des Barockſtiles. Die älteren Werke desſelben, wie die Vollendung des Palazzo Guadagni-Riccardi (1610), die Vergrößerung des Palazzo Piombino, der Ausbau des Palazzo Strozzi, gegen St. Trinità zu, ſowie das Caſino S. Marco u. a. entfernen ſich noch nicht weſentlich von den Formen, wie ſie ſich aus Buontalenti's Schule herausgebildet hatten. Einfach, nur durch eine faſt übertriebene Stockwerkshöhe auffallend, iſt der Palazzo Panciatichi-Ximenes (1620). Der Palazzo Albizzi dagegen erhielt durch ſein hübſches Arkadenthor mit beachtenswerthen Kompoſita-Kapitälen ein neues Motiv. Der Palazzo Poniatowsky (Via Cavour) iſt geradezu ein Muſter beſcheidener, ja faſt klaſſiciſtiſch ſtrenger Detaillirung, voll noch des Geiſtes der Spätrenaiſſance. Die Erdgeſchoßfenſter ſind dem Caſino Mediceo entlehnt, doch trotz der ſpäteren Entſtehung in gebundeneren Formen gehalten.

Weiter gehört dem Meiſter der Palazzo Gherardesca an, ein Bau ſchon mit nach römiſchen Muſtern, hauptſächlich aus einer Hohlkehle gebildetem Hauptgeſims, breitachſig, mit ſtattlichem Mittelmotiv und nach dem Garten hin mit einer an jeder Bogenöffnung von Liſenen umrahmten Loggia. Räumlich ausgedehnt doch unintereſſant iſt der Palazzo Caſtelli, jetzt Marucelli. Am köſtlichen Palazzo Riccardi, der 1659 vom Großherzog Ferdinand II. an die berühmte Familie verkauft wurde, die ihm jetzt den Namen giebt, vollzog Silvani umfaſſende Aenderungen im Innern. Die Umrahmungen der Hoffenſter in Stuck führen die Motive Buontalenti's zur völligen Verſchnörkelung, der zweite Hof iſt wieder ganz in mattem Liſenenwerk dekorirt, nur die allerdings der alten Feinheit entbehrende Pracht der Saaldekorationen in gelbem Marmor, weißem und vergoldetem Stuck, die Bemalung der Spiegel und Gewölbflächen in etwas aufdringlichen Farben vermag einige Theilnahme zu erwecken. Bauten wie der Palaſt an der Ecke der Via Gigli und der Piazza degli Aldobrandini, ferner der Palazzo Conti (Via dei Conti 5) mit zwar engem, doch hübſchen Säulenhof und geſunder Fenſterarchitektur, wie derjenige gegenüber Caſa Buonarotti (Via Ghibellina 67) mit ſchwerem Ruſtikadetail und ſehr willkürlich angeordneten Giebeln, die ſich an dem nachweisbar von Silvani entworfenen Liceo R. Forteguerri (1633) zu Piſtoja wiederholen, gehören der gleichen Richtung an.

Die von ihm beabſichtigte Anlage eines Platzes vor Palazzo Pitti kam nicht zur Ausführung. Dagegen iſt die Innendekoration von St. Annunziata (1669) ſein Werk. Wenn ſie gleich keinen Anſpruch auf tektoniſche Logik erheben kann, ſondern aus einer vor die Arkade

geblendeten Ordnung und darüber einer mit Rahmenwerk willkürlich gegliederten Oberlichtwand beſteht, ſo macht der Raum doch einen gewiſſen feſtlichen Eindruck, der durch die gut eingetheilte, reich vergoldete Decke weſentlich gefördert wird. Erfreulich hinſichtlich der ſchlichten Detailirung, aber auch ſchon ziemlich nüchtern im Allgemeinen wirken die Kirchen St. Maria degli Angeli und S. Francesco di Paola vor den Thoren von Florenz und der Campanile von S. Jacopo sopr' Arno.

Unbehindert durch ältere Bauten konnte Silvani ſeine Kunſt an der Kirche und dem Stift S. Firenze beweiſen. Die Kirchenfaçade, deren Bau *Antonio Ferri* fortſetzte und *Ruggieri* vollendete, iſt von rieſigen gekuppelten korinthiſchen Pilaſtern eingefaßt, über deren Gebälk ein Segmentgiebel ſich hinzieht. Dieſer wird von einer Attika und an den Ecken von zwei nach außen geſtellten Giebelabſätzen überragt. Die Vorliebe für bewegte Umrißlinien hatte aber nicht nur zu dieſem abenteuerlichen Kunſtſtück geführt, ſondern zu einer vollſtändigen Wiederholung der Kirchenfaçade am anderen Ende des anſtoßenden dreigeſchoſſigen Stiftsgebäudes. Das Beſte an dem Bau iſt die noch immer tüchtige, kernhafte Detaillirung, namentlich jenes Mittelriſalites, das im Palaſtcharakter gehalten iſt. Das Innere der einſchiffigen Kirche iſt bei zweigeſchoſſigen Wänden und flacher Kaſſettendecke einfach und würdig durchgebildet. Die Treppe des Stiftes verdient wegen ihrer freien, zierlichen Geſtaltung einen Blick. Manches Detail des Hofes zeigt ſchon Borromini'ſchen Einfluß.

Unter den Innendekorationen Silvani's, der eine Anzahl Kapellen in verſchiedenen Kirchen ausſtattete, ſei die Capella Corſini (1670 bis 1675) in Carmine als bedeutendſte Leiſtung hervorgehoben, eine reiche Marmorarchitektur in von barockem Detail faſt ganz freier Durchbildung, abgeſehen vom Hauptaltar, an welchem die gewünſchte Wirkung nur durch dieſe erreicht werden zu können ſchien.

Pier Francesco Silvani, der Sohn und Schüler des Gherardo, vollendete die Verflachung des Florentiner Stiles. Sein Hauptwerk iſt der Umbau des Palazzo Corſini (1656), namentlich die Errichtung der gegen den Arno zu ſich erhebenden Façade, vor deren Hauptgeſchoß ſich ein lang geſtreckter Balkon hinzieht; die Architektur iſt höchſt beſcheiden und ſchlicht, das Ganze nicht ohne Wirkung und von den älteren Paläſten durch den offenen, nach franzöſiſcher Sitte nur durch eine Mauer gegen die Front abgeſchloſſenen Hof unterſchieden. Das Detail hat ſchon viele Abweichungen von der entſchiedenen Florentiner Linienführung; doch darf man die heutige Inneneinrichtung nicht dem Silvani zuſchreiben, da ſie, namentlich die Treppe und der Feſtſaal, erſt

1694 durch *Antonio Ferri* errichtet wurde; die erſtere iſt der beſſere Theil, eine ſtattliche, dreiarmige Anlage mit wirkungsvoller Dekoration. Dagegen iſt der in zwei Ordnungen gegliederte Saal entſetzlich roh, dabei ächt florentiniſch in der Detailbildung, welche jedoch überall der Kraft beraubt und durch eigenwillige Sonderbarkeiten, wie abgerundete Geſimskröpfe, übereck geſtellte joniſche Kapitäle u. ſ. w. entſtellt wird.

XVIII. KAPITEL.

GUARINI.

Neben dieſen Künſtlern, an deren Werken eine nach und nach eintretende Ermattung hinſichtlich der Kraft der Phantaſie und des eigentlichen künſtleriſchen Könnens deutlich zu beobachten iſt, welche zwar noch in großen Formen ſchufen, doch ohne ſie mit pulſirendem Leben erfüllen zu können, denen das gewaltige künſtleriſche Rüſtzeug Bernini's unbequem und ſtörend, ja erdrückend auf dem zu kleinen Körper hing, ſuchte eine jüngere Schule neue Wege, indem ſie vorzugsweiſe an dem durch Borromini's jähen Tod unterbrochenen Gedankengang anknüpfte. Aber nur einer von dieſen hat ſo mit jedem Pulsſchlag ſich demſelben hingegeben, wie der große Vorkämpfer für durchaus neue architektoniſche Geſtaltungen, nur Einer ähnelt ihm an Geſtaltungseifer und Tiefe des Strebens, indem er den formalen Eigenſchaften ſeines Vorbildes noch die Gluth eines tief kirchlich erregten Gemüthes hinzufügte: der Theatinermönch *Guarino Guarini* (geb. zu Modena 1624, † 1683 oder 1685).

Der erſte Bau dieſes barockeſten aller Architekten, welchen er in ſeiner Vaterſtadt, wohl unmittelbar unter den dort herrſchenden Einflüſſen, geſchaffen haben ſoll, das Theatinerkonvent, jetzt Mädchenſchule (1641?), iſt ſchlicht und ſtreng gehalten. Die beiden Untergeſchoſſe bilden einen durch die Fenſter umrahmende Mauerſtreifen getheilten Sockel, die beiden oberen eine joniſche Pilaſterordnung. Durch Wechſel der Achsweiten und Leerlaſſen einzelner Felder iſt die große Front gegliedert. Die Façade des Collegio romano in Rom mag dem jungen Mönch beim Entwurf vor Augen geſchwebt haben.

Die anſtoßende Kirche S. Vicenzo, die ſchon 1617 begonnen und erſt 1761 von dem florentiner Klaſſiciſten *Nicolò Gaspare Paoletti* vollendet wurde, zeigt noch die Kunſtart des Tibaldi: ein breites Hauptſchiff, deſſen Gurten auf Säulen ruhen, je drei ſchmale Kapellen zwiſchen dieſen, einen quadratiſchen Kuppelraum, ſeitlich mit Emporen, in der Achſe mit Halbkreisapſis. Das Ganze iſt jedoch ſchwülſtig und zu groß im baulichen Apparat für die kleine Grundfläche.

Guarini's Kunſt entfaltete ſich erſt, ſeit er vor 1674 in die Dienſte des Herzogs Carlo Emanuele II. von Savoyen, und nach deſſen 1675 erfolgten Tod in diejenigen ſeines prachtliebenden Sohnes des Königs Vittorio Amadeo I. (1675—1730) gelangte.

Die faſt ein Menſchenalter dauernde Zwiſchenzeit ſcheint der Meiſter mit dem Studium Borromini'ſcher Architektur ausgefüllt zu haben. Wir haben zwar Nachrichten, daß er Antheil an zwei Kirchenbauten zu Vicenza genommen. Die eine derſelben, S. Gaetano, dürfte aber wohl ganz ein Werk des Paduaniſchen Baudilettanten Graf *Girolamo Frigimelica* und mithin die Angabe ihrer Bauzeit zwiſchen 1721 und 1730 richtig ſein. Bei S. Stefano, einer Kirche, die 1695 reſtaurirt und 1740 von *Carlo Borella* verändert wurde, iſt die Zurückführung des Entwurfes auf Guarini vielleicht eine berechtigte, denn dieſelbe iſt eine jener Nachbildungen der Jeſuitenkirche zu Rom, wie wir ſie aus den Bologneſer Bauten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, als Werke eines Natali oder Martini kennen lernten, ein ſehr ſchön entworfenes und gut im Detail behandeltes Werk, das etwa die zweite Entwicklungsſtufe des Meiſters kennzeichnen dürfte.

Erſt nachdem er im Süden ſich aufgehalten, nachdem er einestheils den Borromini, anderntheils die ganz wild gewordene Kunſt der Nachfolger Fanſaga's kennen gelernt hatte, entfaltete ſich ſeine eigenartige Schaffensweiſe.

Die Kirche S. Gregorio zu Meſſina (Fig. 182) dürfte ſein Werk ſein, welche an barocker Tollheit im Norden Italiens nicht ihres Gleichen hat, in der die ausſchweifendſten Ideen Borromini's mit einer Ueber-

Fig. 182. S. Gregorio zu Meſſina.

ladung der Formen, einem maſſigen Schwulſt vereint ſind, der ſcheinbar das Danaergeſchenk ſpaniſcher Herrſchaft war. Gegen dieſes Werk gemeſſen erſcheinen die ſpäteren Bauten unſeres Meiſters reif und abgeklärt.

Die zahlreichen Verſuche des Herzogs Vittorio Amadeo II. von Savoyen, ſich mit Hilfe Oeſterreichs, Englands und Hollands wieder von den allzudrückenden Umarmungen Ludwigs XIV. frei zu machen, waren mehr oder minder unglücklich ausgefallen. Frankreichs politiſcher Einfluß auf das Alpenland, deſſen es als Operationsbaſis für ſeine italieniſchen Pläne bedurfte, war vor und nach den Kämpfen der Jahre 1686—1695 der allein vorherrſchende; aber er wurde als ein ſchwerer Druck von dem ganzen Lande und auch von ſeinen Fürſten empfunden.

Während in der Vorzeit Turin ſich gern den nordiſchen Anregungen auch hinſichtlich der architektoniſchen Formen hingab, während man ſich unter Carlo Emanuele, bei einer dem ohnmächtigen Frankreich gegenüber unternehmungsluſtigen Politik, den durch Frauenwunſch eingeführten künſtleriſchen Einfluß von Paris gefallen ließ, zeigte ſich gerade inmitten der Kämpfe unter Ludwig XIV. eine ächt nationale Bauentwicklung. Das alte kriegeriſch-ernſte Savoyen, welches ſich als Mittelglied zwiſchen dem öſterreichiſchen und franzöſiſchen Machtkreiſe geſtärkt und mit dem Gedanken ſeiner internationalen Bedeutung erfüllt hatte, ſuchte nun, angeregt durch die Prachtneigungen der Zeit, durch ſeine Verbindungen mit dem üppigen Hofe von Paris, nach Art des 17. Jahrhunderts ſeine Stellung monumental zum Ausdruck zu bringen. Die repräſentative Politik, die allſeitig getheilte Anſchauung, daß ein Staat bedeutend ſei, ſobald ſein Hof bedeutend erſcheine, die erwachende Luſt nach einer ſtrahlenderen Krone, als es der Herzogshut war, führte Vittorio Amadeo II. dazu, ſeine Hauptſtadt mit neuen Prachtbauten zu erfüllen und auf dieſe Weiſe durch die damals ſo viel überzeugender wirkende Kraft künſtleriſcher Thaten der Welt ſeine fürſtliche Selbſtherrlichkeit zu beweiſen.

Guarini wurde zur Ausführung der mannigfachen Pläne berufen. Er eröffnete ſeine vielſeitige Thätigkeit an dem Palazzo dell' Accademia delle scienze (1674). Dieſer mächtige Bau beſteht aus drei Hauptgeſchoſſen, deren jedes durch ein Geſims abgeſchloſſen, und von einer Pilaſterordnung gekennzeichnet wird. Das Material iſt, bis auf die gequaderten Eckpilaſter und einzelne Gliederungen, Backſtein, der aber nicht wie in Bologna durch Formbrand für die dekorative Verwendung vorbereitet, ſondern dort, wo er zur Ausbildung von Profilen benutzt wird, mit dem Hammer beſchlagen wurde. Trotz dieſer ſchwierigen und wenig ſauber durchführbaren Technik iſt die Geſtaltung der Fenſtergewände eine überaus reiche: Im Erdgeſchoß eine ſtarke Ruſtika, im Hauptſtockwerke aufgerollte Giebelanſätze über den Fenſtern, dazwiſchen ovale Oberlichter, die wieder Segmentgiebel bekrönen; im dritten Geſchoß Oberlichter mit Kurvengewänden zwiſchen Giebelanſätzen, die

Fig. 183. Palazzo Carignano zu Turin.

abermals von einer gewundenen Verdachung bekrönt ſind. Dieſe Fenſter, je 21 an der Hauptfront, ſind durch Pilaſter meiſt zu zweien gruppirt, die Wandflächen zwiſchen ihnen durch Rahmenwerk gegliedert. Aber trotz dieſes Reichthums der Durchführung hat der mächtige Bau doch nichts Freies, erſcheint er, namentlich auch infolge der ſchweren Färbung des Materials, finſter und unfreundlich.

Einem zweiten räumlich noch bedeutenderen Bau ſuchte daher Guarini, da er an das gleiche Material gebunden war, ein feſtlicheres Gepräge durch die lebendigere Durchführung des an der Akademie etwas vernachläſſigten Grundriſſes zu geben; dieſer, der Palazzo Carignano (1680) (Fig. 183), blieb unvollendet, die Rückſeite wurde erſt 1871 in Marmor aufgebaut. Die alte Façade, aus zwei Hauptgeſchoſſen und drei Mezzaninen, einem zwiſchen, ſowie zweien über jenen beſtehend, bildet in ihrer Grundform eine reich bewegte Kurve. Dieſelbe wird dadurch bedingt, daß Guarini in der Achſe ein mächtiges, ovales Vorhaus anlegte, an dieſes zwei rechteckige Räume ſeitlich und nach vorn eine oblong ſechseckige Vorhalle anſchloß, die im erſten Stock als Podium der beiden an der Frontſeite das Vorhaus in Kurvenlinien umarmenden Treppenläufe dient (Fig. 184). Es ergab ſich daher ein breiter Vorbau in der Mitte der Front, der jedoch in der Achſe durch eine konvexe Kurve für das Thor unterbrochen und gegen die beiden geradlinigen Flügel in zwei weitere ſcharfe Konvexkurven übergeführt wird. Dieſer wunderlichen, gewiſſen Rococokommoden ähnlichen Form entſpricht der Aufriß. Das Erdgeſchoß gliedern toskaniſche Pilaſter, deren Schaftfüllungen durch ein ſonderbares aus dem Backſtein herausgemeißeltes Ornament wie in zahlreiche wagrechte Schubfächer getheilt ſcheinen; das Hauptgeſchoß und die oberen Mezzanine umfaßt eine korinthiſche Pilaſterordnung, über der ſich ein ihrer Höhe entſprechendes Konſolengeſims hinzieht. Um die Fenſter lagern ſich barocke, wieder in Backſtein hergeſtellte Umrahmungen von außerordentlich rohen Formen. Infolge des mühſelig zu bearbeitenden Materials ſind die Linien ohne Schwung und unſauber; die in wildgeſchlungenen Kurven gehaltenen Gewände liegen wie naſſe Tücher um die ſcheitelrechten Fenſter. Als wenn in den Hauptlinien an Krümmungen noch nicht genug geleiſtet ſei, iſt das Achſenmotiv noch beſonders behandelt. Aus dem konkaven Viertelkreis ſpringt ein auf gequaderten toskaniſchen Säulen ruhender Balkon in konvexer Biegung hervor. Darüber, in der Vorderlinie ihm entſprechend, erhebt ſich eine große Niſche und endlich über dem Hauptgeſims ein Rundbau mit den Oberlichtfenſtern des über dem Vorhaus angebrachten Feſtſaales. In neuerer Zeit hat man — wohl den Anſchauungen Guarinis gemäß — noch einen keck geſchwungenen Giebel vor jenen Rundbau geſetzt.

Auf einem mächtigen Bronçeſchild verkündet derſelbe, daß hier der Schöpfer des italieniſchen Einheitsſtaates, König Viktor Emanuel, geboren ſei. Die Innenräume, außer dem Vorhaus faſt durchweg moderniſirt, bieten wenig Beachtenswerthes.

Unter den Bauten der piemonteſiſchen Großen nehmen einige Schöpfungen Guarini's eine hervorragende Stellung ein.

Zunächſt iſt trotz der ſpäteren Entſtehung ſeinen Plänen zuzuſchreiben der Palazzo Provana di Collegno (1698). — Wieder iſt das Hauptgewicht auf die Ausgeſtaltung des Vorhauſes gelegt. Der vordere Theil desſelben bildet ein Achteck, der hintere ein Oblong, in das ein von acht toskaniſchen Säulen getragener Kreis geſchickt eingeſtellt iſt. Die Façade nähert ſich derjenigen der Akademie; jenes Florentiner Motiv der nach auswärts ſich bäumenden Giebeltheile kommt vielfach in derſelben zur Verwendung. Die Gelaſſe des Palaſtes ſind großräumig, aber leer und nüchtern dekorirt.

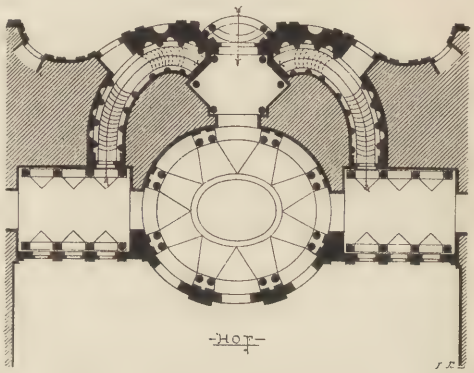


Fig. 184. Palazzo Carignano zu Turin. Vorhausanlage.

Ganz von gleichem Geiſte, obgleich nicht nachweisbar ein Werk Guarini's, iſt der Palazzo Barolo (1692), deſſen wuchtiges, hier rechtwinkliges Vorhaus wieder von toskaniſchen, im untern Drittel mit gewundenen Kanneluren verſehenen Säulen gegliedert wird und ſeine Verlängerung in einer ſtattlichen dreiarmigen Treppe findet. Die Ausbildung des Treppenhauſes iſt eine eben ſo reiche, als die der übrigen Bauglieder, aber weit feiner und zierlicher, ſo daß hier wohl das Walten einer andern Hand zu erkennen iſt. Die Façade dagegen iſt für die enge Straße, in der ſie ſich jetzt, ſeit dem Bau der Curia Maxima, befindet, zu mächtig: im Mittelriſalit in krauſeſtem Barock, an den Flügeln aber die trockenſte Detaillirung.

Als Beiſpiel eines minder fürſtlichen Baues verwandter Art, doch von kaum minder bewegter Dekoration, namentlich im Vorhaus, ſei noch der Palazzo S. Marzano genannt, deſſen innere Einrichtung höchſt wahrſcheinlich dem Guarini angehört.

Die höchſte Entfaltung ſeiner Fähigkeiten zeigt dieſer in den Kirchenbauten. Der älteſte iſt S. Lorenzo, eine Centralkirche, die, an einen Schloßflügel ſich anlehnend, nach außen nur durch den ſonderbaren Kuppelbau erkenntlich iſt. Dieſer beſteht aus einem unteren Acht-

eck mit konvexen und einem oberen mit konkaven Seiten und darüber einem Mittelding zwiſchen Kuppel und Laterne. Das Innere (Fig. 185) ſcheint geradezu darauf angelegt, den Beſchauer über die Maſſenvertheilung, über den Unterſchied von getragenen und tragenden Gliedern nicht zur Erkenntniß kommen zu laſſen. Borromini's S. Ivo gab zwar die Anregung zu dieſem Bau, iſt aber noch weit überboten. Es giebt keine einzige Gerade in der ganzen Anlage. Aber ſelbſt in den vielverſchlungenen Kurven ſchien Guarini die Ruhe zu groß. Er ſchuf ſich daher ganz neue Geſimsformen. Die bezeichnendſte derſelben iſt der in leicht gewellter Schlangenlinie gebildete Eierſtab. Der Grundriß iſt ein Kreis, in welchen ſieben konvexe Segmente, auf Säulen ruhende baldachinartige Vorbauten hineinragen. Die achte Seite, an der das Thor einmündet, iſt glatt, in jeder der übrigen befindet ſich ein Altar. Beſonders hervorgehoben iſt der dem Eingange gegenüber gelegene, der nach römiſchen Vorbildern zu einem Ovaltempel ausgebildet und nach venetianiſchen mit einer dahinter angebrachten, durch kräftiges Oberlicht erleuchteten Sakriſtei in Verbindung gebracht iſt, ſo daß der Hauptaltar der hellſte Gegenſtand in dem allgemeinen Halbdunkel iſt. Im tiefſten Schatten liegen die vier Altäre unter den Baldachinen. Die ſchwere Färbung der verwendeten Marmorſorten, die Sparſamkeit mit dem Gold, das wieder nur am Hauptaltar ſtärker auftritt, das ſinnverwirrende Durcheinander bei unſicherem, nur hoch oben durch die unfertige Kuppel eindringendem Lichte — Alles dies iſt höchſt bezeichnend für die Geiſtesart des mönchiſchen Baumeiſters, dem die durchleuchtete Klarheit, die überſichtliche Verſtändigkeit und die heitere Sinnlichkeit der Renaiſſançe für ſeine Auffaſſung der Religioſität nicht genügten, der vielmehr in myſtiſcher Schwüle, in nur mit grübelnder Tüftelei zu erfindendem Formenwuſt das Höchſte ſchaffen zu können glaubte. Da iſt Nichts von der heiter überſprudelnden Fülle der Phantaſie eines Cortona oder Pozzo, nicht die Kraft einer im Schaffen unbeſorgt über alle Grenzen feinerer Erwägung ſich hinwegſetzenden Meiſterhand, ſondern der qualvolle Drang des Ehrgeizes, das Nichtdageweſene, Unerhörte zu leiſten, wie er in Borromini mächtig war, verbunden mit einem Geiſte, dem das Einfache um ſeiner Verſtändlichkeit willen haſſenswerth, und das Unfaßliche um ſeiner Dunkelheit willen verehrungswürdig erſcheint. Hier erkennen wir am beſten jenen Guarini, der, ſein Talent begrabend, ſich in die Tiefen der Aſtrologie verſenkte und dicke Bände mit den krauſen Geheimniſſen myſtiſcher Wiſſenſchaft füllte. Aber wenn man ſeine Auffaſſung des Kirchenbaues als eine hiſtoriſch berechtigte hinnimmt, ſo muß man alsbald mit Bewunderung erfüllt werden über die Macht des Ausdruckes, welche ſich hier äußert. Niemand wird

ſich dem Eindruck des geheimnißvollen Baues entziehen können, Niemand den Geiſt läugnen wollen, mit dem beiſpielsweiſe die Kuppel aufgebaut iſt, Niemand ſich des Gefühls zu entrathen vermögen, dass er hier in einem Raum ſich befindet, dem der Hauch einer beſtimmten denkwürdigen Zeit in beraufchender Macht erhalten blieb.

Etwas klarer, doch im Grunde gleichen Gehaltes iſt das Santuario della Madonna della Conſolata (Fig. 186).

Auf die Grundrißgeſtaltung dieſes Bauwerkes dürfte St. Maria della Salute Einfluß gehabt haben; denn auch hier hat jene Dreitheilung Platz gegriffen, die der berühmten venetianiſchen Kirche eigen iſt. Der erſte Raum iſt ein durch acht Pilaſterpaare getheiltes Oval, mit mäch-

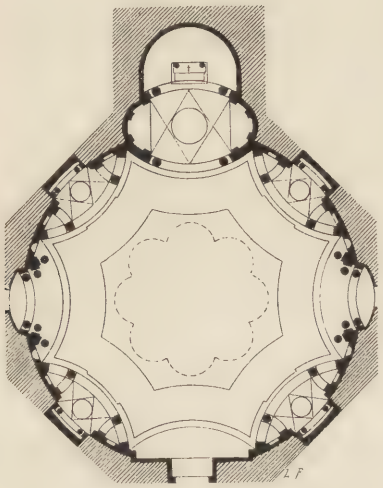


Fig. 185. S. Lorenzo zu Turin. Grundriss.

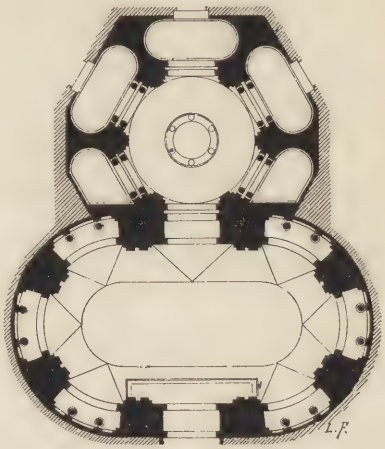


Fig. 186. Santuario della Madonna della Consolata zu Turin. Grundriss.

tigem, in flotteſter Scheinarchitektur gehaltenem Deckenbild auf dem Spiegelgewölbe. Die Wände ſind in Marmortönen gemalt, die korinthiſchen Kapitäle vergoldet, die ganze Dekoration ſpäteren Urſprungs im Rococoſtil ausgebildet. Die ſtörende, goldüberladene Orgel über dem Hauptthor iſt modern, die übrige Dekoration wohl erſt nach der Deckenmalerei (1717) entſtanden.

An der Langſeite liegt der Eingang zum zweiten Raum, einem kleineren Sechseck, das in Marmor dekorirt, reich vergoldet, von einer in glänzender Meiſterſchaft bemalten Hochkuppel bedeckt, nach allen Seiten ſich öffnet und zwar an den Flanken gegen in tiefem Schatten liegende, erſt ſpäter theilweiſe durch Oberlichte erhellte Kapellen, in der Achſe gegen den gleichfalls myſtiſch dunkel gelegenen Hauptaltar. Hinter dieſem liegt eine runde Sakriſtei. Die Façade iſt unausgebildet.

Die große Hauptkirche von Turin S. Filippo (1679) wurde 1719 zerſtört und durch *Juvara* wieder ſo aufgebaut, daß an ihr die Hand des älteren Meiſters nicht mehr erkenntlich iſt.

Als viertes Werk folgte die Kapelle S. Sudario (1657?—1694) ein Anbau an den Dom S. Giovanni. Es iſt dies die Grabkapelle des Hauſes Savoyen. Im Erdgeſchoß befinden ſich die Grüfte, darüber ein kreisrunder Bau (Fig. 187), welcher durchweg, bis auf die in Bronce hergeſtellten Baſen und Kapitäle, in ſchwarzem, über dem Gurtgeſims in dunkelgrauem Marmor aufgeführt wurde. Der Kreis iſt in neun Theile abgetheilt; an acht dieſer Theilpunkte ſind korinthiſche Pilaſter angebracht, einer entfällt infolge eines breiten nach dem Dom ſich öffnenden Bogens. Auf dem leicht verkröpften Gurtgeſims ruht das in zierlichem Muſter kaſſettirte Gewölbe; um aber die Laſt desſelben aufzuheben, ſind drei breite Gurte ſo von Pilaſter zu Pilaſter geſpannt, daß ſie, je einen überſpringend, drei Zwickel mit breiter Baſis und drei doppelt ſo breite Niſchen oder Halbkuppeln bilden. Ueber den freien Pfeilern aber entwickelt ſich an der Attika je eine Art dekorativer Giebel und darüber Rundfenſter, welche, jenen in den Zwickeln entſprechend, die Umſetzung der Neuntheilung in eine Sechstheilung einleiten. Dieſe wird in der weit über die gewöhnliche Form mächtigen Laterne die herrſchende. Denn hier wechſeln ſechs Rundbogenfenſter mit ſechs deren Kämpfer tragenden Pilaſterpaaren, zwiſchen denen innen je eine Niſche, außen ein ovaler Rahmen angeordnet iſt. Das Eigenartigſte iſt die Kuppel. Von Scheitel zu Scheitel der Fenſter ſpannt ſich eine Reihe ornamentirter, in der Mitte durch einen Baluſter geſtützter Stichbogen. Je von deren Scheitel eine zweite u. ſ. f., ſo daß die ſiebente nur noch Raum für eine zweite kleine und niedere Laterne läßt, über der ein von drei Reihen Rundbogenfenſter durchbrochener Helm aufſtrebt. Das Syſtem der Kuppel iſt ebenſo neu als ſtruktiv richtig, die Wirkung nach außen freilich ſehr unruhig. Denn Guarini benutzte die Zwickel zwiſchen den Bogen für kleine Fenſter, um der Kuppel nach Innen ein eigenthümlich reiches, durch buntes Glas noch reizvoller geſtaltetes Licht zu geben. Zwiſchen den Pilaſtern der Hauptordnung befinden ſich ſtattliche auf korinthiſchen Säulen ruhende Bogen, bez. unter den Zwickeln wieder jene konvexen, nach rückwärts durch Niſchen zu Rundkapellen ſich erweiternde Säulenvorbauten, die der Turiner Meiſter den römiſchen Architekten nachbildete. In der Mitte des Rundbaues, von einem über einige Stufen zugängigen Rundgang umgeben, erhebt ſich der reiche, das Hauptheiligthum der Kirche umſchließende Altar.

Trotz des Materials iſt es Guarini hier nicht in gleichem Maße gelungen, die gewünſchte Stimmung feierlicher Grabespracht zu er-

zielen. Während im Detail der anderen Theile ſehr wohl ein Zug weihevoller Ruhe liegt, während die Deckenkonſtruktion kaum geiſtvoller für den kleinen Raum erfunden werden kann, um bei gleicher Höhe nicht den Eindruck des Ueberſchlanken zu machen, gelang es ihm doch nicht, ihr eine wahrhaft monumentale Geſtaltung zu geben. Wohl hat der gelehrte Aſtronom, der den geheimen Naturkräften nachſpürende Mönch es verſtanden, neue ſtatiſche Geſetze für ſeinen Kuppelbau zu erſinnen, aber er vermochte ebenſowenig, alsbald eine befriedigende, die Gewalten in augenfälliger Weiſe bindende, künſtleriſche Löſung für dieſelben zu finden, wie es anderen Meiſtern am Ende einer in ſich vollendeten Kunſtperiode gelang, aus dieſer heraus wahrhaft Neues und zugleich Harmoniſches zu ſchaffen. Wie ſich ganze Stile nicht erfinden laſſen, ſo ſelbſt nicht einmal dauernd giltige Einzelformen für Bauglieder mit neuen Zwecken. Beide wollen empfangen, getragen und geboren werden und ſpringen nicht fertig aus dem Kopfe, ſelbſt des begnadetſten Künſtlers.

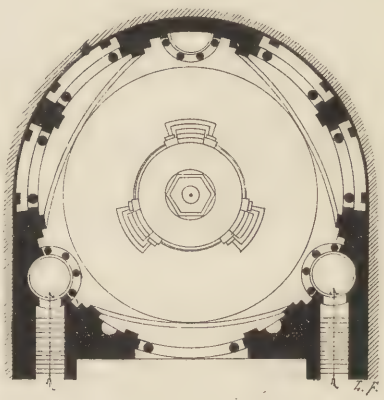


Fig. 187. Kapelle S. Sudario zu Turin. Grundriss.

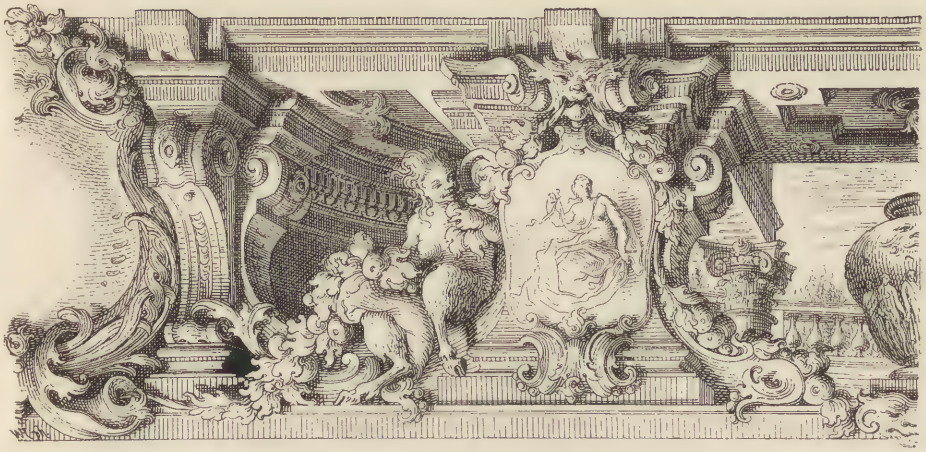
Guarini hatte keinen Schüler. Er iſt, gemeinſam mit dem Jeſuiten Pozzo, der rechte Schlußſtein im Gebäude des Barockſtiles. Zwei Mönche gaben demſelben die letzte ausdrucksvollſte Form; nicht hinſichtlich der geſchichtlichen Entwicklung, denn in Bologna ſollte noch eine neue Schule ſich herausbilden, aber hinſichtlich der Kraft des barocken Strebens. Niemand iſt ſpäter mehr verhöhnt worden, als dieſe Mönche, die einſt ganz Europa mit ihrem Ruhme erfüllten. Wer ein Bändchen jener ſpäteren, auf Palladio begründeten Lehrbücher der Architektur geleſen hatte, fühlte ſich berechtigt, von dem hohen Standpunkt der Rechtgläubigkeit in äſthetiſchen Dingen dem Theatiner wie dem Jeſuiten, Dutzende von „Fehlern“ vorzuhalten. Freilich, auch Guarini gehörte nicht zu denen, die das beruhigende Glück genießen, „zu wiſſen, wie es gemacht wird,“ jenes Glück der Kinder und Kindlichen, die die Verſuchung von ſich zu halten verſtehen, und Leidenſchaften als verwerflich meiden. Auch er, der neben dem Künſtler ein Gelehrter war, hat alle jene ſchönen Regeln aus der Zeit des Vignola gewiß ſo gut gekannt, wie ein moderner Architekt ſeinen Mauch oder Böttticher. Aber das vielgeſtaltete Leben der Zeit, die Unterſtrömung der Gegenreformation, der Duft von Blut und Weihrauch, der

die Luft jener Zeit erfüllte, ließen ihm jene Formenrichtigkeit als langweilig und die Regel als Pedanterie erſcheinen. Er wollte ſtarke Effekte für tief erregte, verwilderte Gemüther, er war ein Geiſtlicher, der ſein Volk kannte, der mit in das gewaltige Ringen um deſſen Seele eintrat, ein Ringen, in dem das Empfinden wider das Erkennen ſtand.

Während er in Turin baute, zogen wenig Meilen davon franzöſiſche und italieniſche Truppen mordend durch die ketzeriſchen Thäler von Savoyen und Piemont, ſtarben 3000 Waldenſer unter ihren Schwertern den Glaubenstod, ſchmachteten 10 000 in Gefängniſſen. Die katholiſche Kirche kehrte als Siegerin in die früher verlorenen Länder zurück. Sie umfing die in Furcht vor ihrer grauſamen Gewaltthätigkeit Erſtarrten mit dem Zauber myſtiſch-hingebender Frömmigkeit. Sie betäubte die Gemüther, um ſie zu beruhigen; ſie nahm dem Kopf die Luft an Erwägungen, indem ſie das Herz mit märchenhaften Bildern erfüllte; ſie zeigte ſich in ihrer Größe für diejenigen, die für ihre Wahrheiten nicht zugänglich waren, in ihrem Reichthum für jene, die das Elend der Zeit in Zweifel gebracht hatte, im Triumph des Erfolges für die Schwankenden.

Wenn es nun die Aufgabe des Künſtlers iſt, ſeiner Zeit den rechten Ausdruck zu ſchaffen, wer will dann die Meiſter des Barockſtiles ſchelten, daß auch ſie dieſelbe ſich geſtellt haben. Aber den Geiſt, mit welchem ſie ihrem Jahrhundert gerecht zu werden verſtanden, nachzuempfinden, das muß zu einer Aufgabe der Kunſtgeſchichte werden. Wir müſſen billig denken auch über dieſe Künſtler, ſie am Maßſtab ihrer Zeit beurtheilen, ſo gut wie wir es etwa einem Bildhauer äginetiſcher Statuen oder einem romaniſchen Meiſter gegenüber thun.

Guarini war auch außerhalb Italiens ein geſchätzter Künſtler. So begann er zu Paris 1662 den Bau der Theatinerkirche St. Anne (Quai Voltaire), der jedoch bald unterbrochen, 1714 durch *Lievain* nach dem alten Plan wieder aufgenommen und endlich 1747 von *Desmaisons* durch Herſtellung eines Thores an der Straße vollendet wurde. Jetzt iſt ſie zerſtört. Die mittlere Kuppel der Kirche ruhte auf vier übereck geſtellten Pfeilern, zwei oblonge Räume mit gleichfalls abgeſchrägten Ecken ſchloßen ſich in der Längsachſe an, in der Querachſe aber zwei Halbkreis-Kapellen. Die Façaden verſchwanden in dem die Kirche umgebenden Häuſerviertel. Der Bau diente lange den klaſſiciſtiſchen Bautheoretikern als Beiſpiel für die Folgen leichfertiger Ueberhebung über die Regel und des daraus ſich ergebenden ſchlechten Geſchmackes. Von den Bauten des Meiſters in Liſſabon weiß ich nichts zu ſagen. In Prag ſoll er nach italieniſchen Quellen eine Kirche der heiligen Maria von Oettingen gebaut haben. Doch wüßte ich nicht, welcher Bau gemeint ſein könnte.



XIX. KAPITEL.

Andrea Pozzo.

In den Werken Guarini's ist die ernste, fanatisch-fromme Seite des Barockgemüthes zum Ausdruck gelangt, der festlich blendende Zug derselben tritt am schärfsten bei jenen des Jesuiten *Andrea dal Pozzo* (geb. zu Trient 1642, gest. zu Wien 1709)[1]) in die Erscheinung.

Dieser bewundernswerthe Mann kann als der Vermittler zwischen der deutschen und italienischen Barockkunst gelten. Waren auch vor ihm schon in deutsch-katholischen Landen, wie später nachzuweisen sein wird, italienische Künstler keine Seltenheit, war durch diese der Boden hinreichend vorbereitet, so war doch ein starker Unterschied zwischen dem, was hier und dort geleistet wurde. Pozzo brachte aus Rom jene frische Kunstart über die Alpen, welche den deutschen Meistern zu Herzen sprach, und sie zu stürmischer Nacheiferung veranlaßte, weil sie der ihrigen am verwandtesten war.

Seine Art war keineswegs eine rein italienische. Noch ist nicht klar, ob Pozzo nicht ein Deutscher gewesen sei und *Brunner* geheißen habe. Die Ueberlieferung erzählt, daß er im Römischen Kollegium zu niederen Arbeiten verwendet worden sei und daß erst deutsche Edelleute auf sein Talent aufmerksam gemacht haben. Und wenn er gleich

---

[1]) Vergleiche: Dr. Albert Ilg, Der Maler und Architekt P. Andrea Pozzo, Berichte und Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien. Band XXIII. Wien 1886.

in die Fußſpuren Borromini's trat — er faſt allein, während die Römer vorzugsweiſe Bernini folgten, ſo iſt doch ſein Schaffen ein anderes als das ſeiner Mitſtrebenden in der heiligen Stadt.

Pozzo's Wirken lernen wir am beſten kennen aus ſeinem Lehrbuch der Perſpektive: Perſpectivae pictorum atque Architectorum

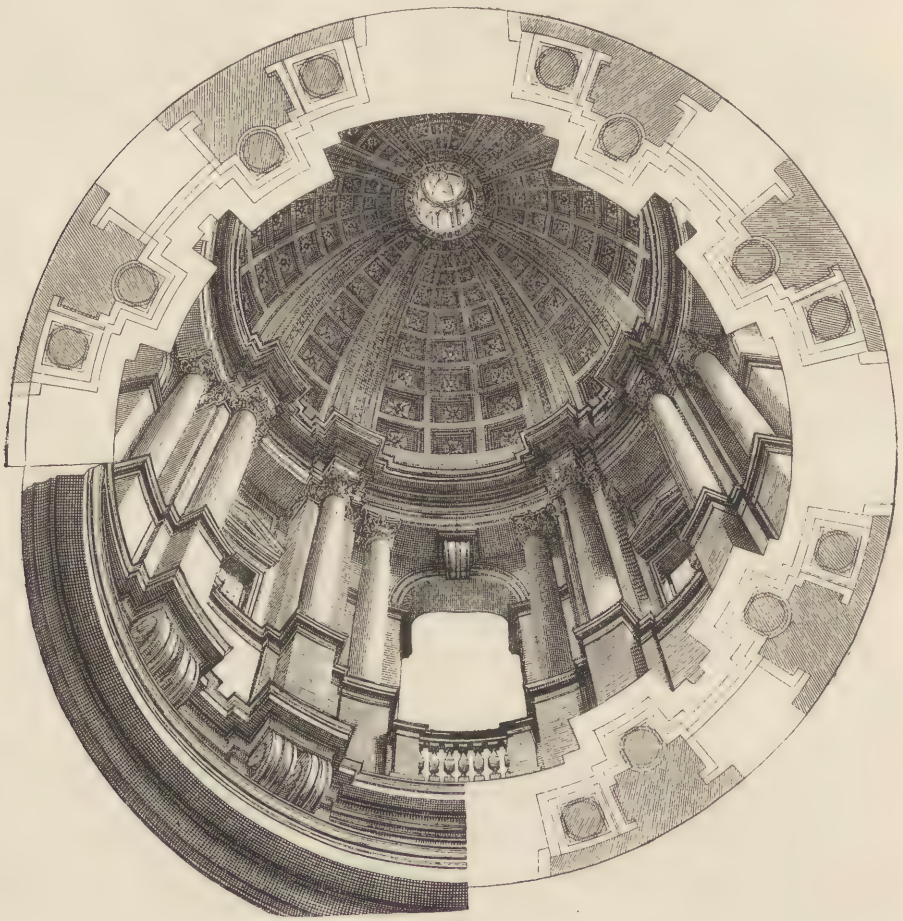


Fig. 188. S. Ignazio zu Rom. Auf Leinwand gemalte Kuppel als zeitweiliger Abſchluss der Vierung.

partes II [1]) dem Werke, welchem er in erſter Linie ſeinen Ruhm verdankt. An der Spitze der Einleitung heißt es in dem deutſchen Texte, welcher dem lateiniſchen beigedruckt iſt, in höchſt bezeichnender Weiſe:

[1]) Herausgegeben in 1. Auflage Rom 1693 und 1700; in 2. von Johannes Boxbarth, Augsbg. 1708, der 2. Theil von Georg Konrad Bodeneer, Augsbg. 1709; ferner 1702 und 1717; 1734 und 1741 ff.

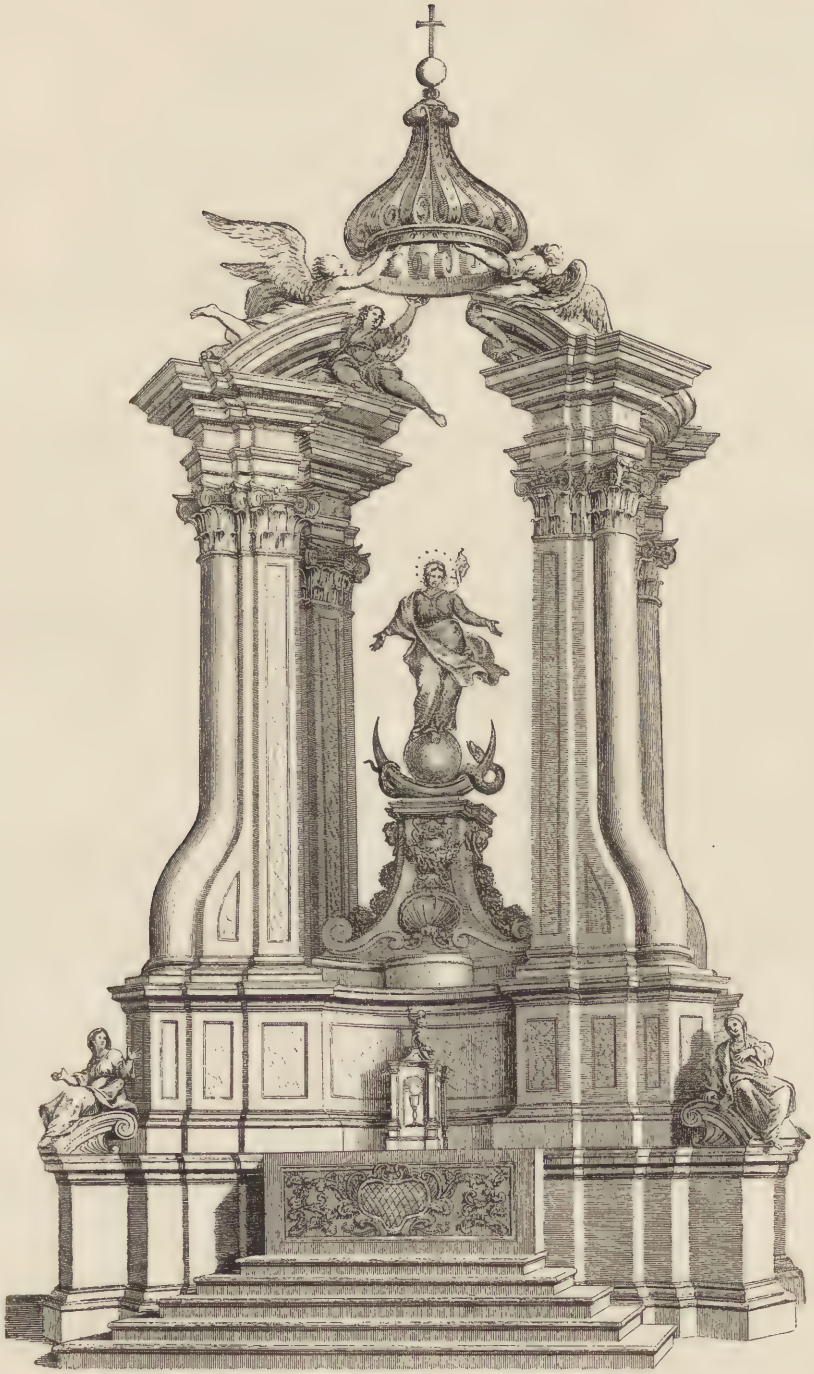


Fig. 189. Pozzo's Entwurf zu einem Altar mit „sitzenden" Säulen.

„Das Aug', ob es wohl unter unſeren äußeren Sinnen das ſchlaueſte iſt, wird dennoch mit einer wunderbarlichen Beluſtigung von der Perſpektiv-Kunſt betrogen.“ In dieſen Worten liegt ein ganzes Programm. Dieſe „wunderbarliche Beluſtigung“ dem Auge zu verſchaffen, iſt Pozzo's künſtleriſches Ziel. Ihm erſcheint es daher zunächſt als ein beſonderes Verdienſt, durch die Malerei dem Beſchauer den Eindruck maſſiver Architektur zu ſchaffen; denn ſo können leichtlich Werke entſtehen, deren Koſten ſonſt unerſchwinglich wären. Er rühmt ſich wiederholt ſeiner Erfolge nach dieſer Richtung. So ſchafft er die perſpektiviſchen Zeichnungen bei kirchlichen Feſtlichkeiten verwendbarer, kuppelüberdeckter Tabernakel (Fig. 60 und 64 ſeines Buches), von denen er ſagt: „Sofern nur die Farben auf die zwei Reihen der Tuchwände (telariorum, alſo, wie auch aus Blatt 61 und 62 hervorgeht, der Kouliſſen) gehörig und der Kunſt nach geleget . . . ſo werden die Zuſchauer in den Augen betrogen und dasſelbe wie ein wahrhaftes und dichtes Gebäude anſehen.“ Und ferner bei dem rundtempelartigen Aufbau Fig. 66: „Wenn runde Sachen wohl gezeichnet und hernach meiſterlich gemalt . . ., ſo können die Augen recht wunderlich damit betrogen werden.“

Dabei iſt Pozzo darüber im Klaren, daß er ſich in der perſpektiviſchen Malerei Dinge erlauben könne, die in der praktiſchen Ausführung unmöglich ſind. Im Jahre 1685 malte er für S. Ignazio in Rom auf Leinwand die Unteranſicht der Kuppel an Stelle der damals noch nicht vollendeten (Fig. 188). In derſelben ſtellte er die vorderen der vielfach verkröpften Säulen auf große Konſolen und erwarb ſich hierdurch den Tadel der in römiſcher Auffaſſung der Monumentalität geſchulten Fachleute. Aber er tröſtete ſich mit dem ſpöttiſchen Ausſpruch eines befreundeten Malers, der ſich der gemalten Architektur gegenüber verpflichtete, „daß er die Schäden und Unkoſten tragen wollte, wann einmal die Tragſteine brechen und mithin die armen Säulen hinunter fallen ſollten!“ Ja mit kecker Unbefangenheit begründet Pozzo die krauſen Erfindungen ſeiner Laune, vertheidigt er beiſpielsweiſe ſeinen Plan zu einem Altar (Th. II. Bl. 75), obgleich derſelbe für die Ausführung verworfen worden war. In demſelben hatte er gebogene „ſitzende“ Säulen angeordnet, in der Erwägung, daß die Alten Karyatiden gebildet, und daß dieſe ſitzend „ebenſo gut und wohl ihr Amt verrichten könnten.“ „Iſt aber hierin keine Unzierde oder Ungeſchicklichkeit zu tadeln, ſo ſehe ich auch nicht, daß es abſurd ſei, die Säulen gebogen, und gleichſam ſo zu reden, ſitzend zu machen.“ (Fig. 189.)

Ueberall erkennt man in ſeinem Gedankengange den Maler, der von

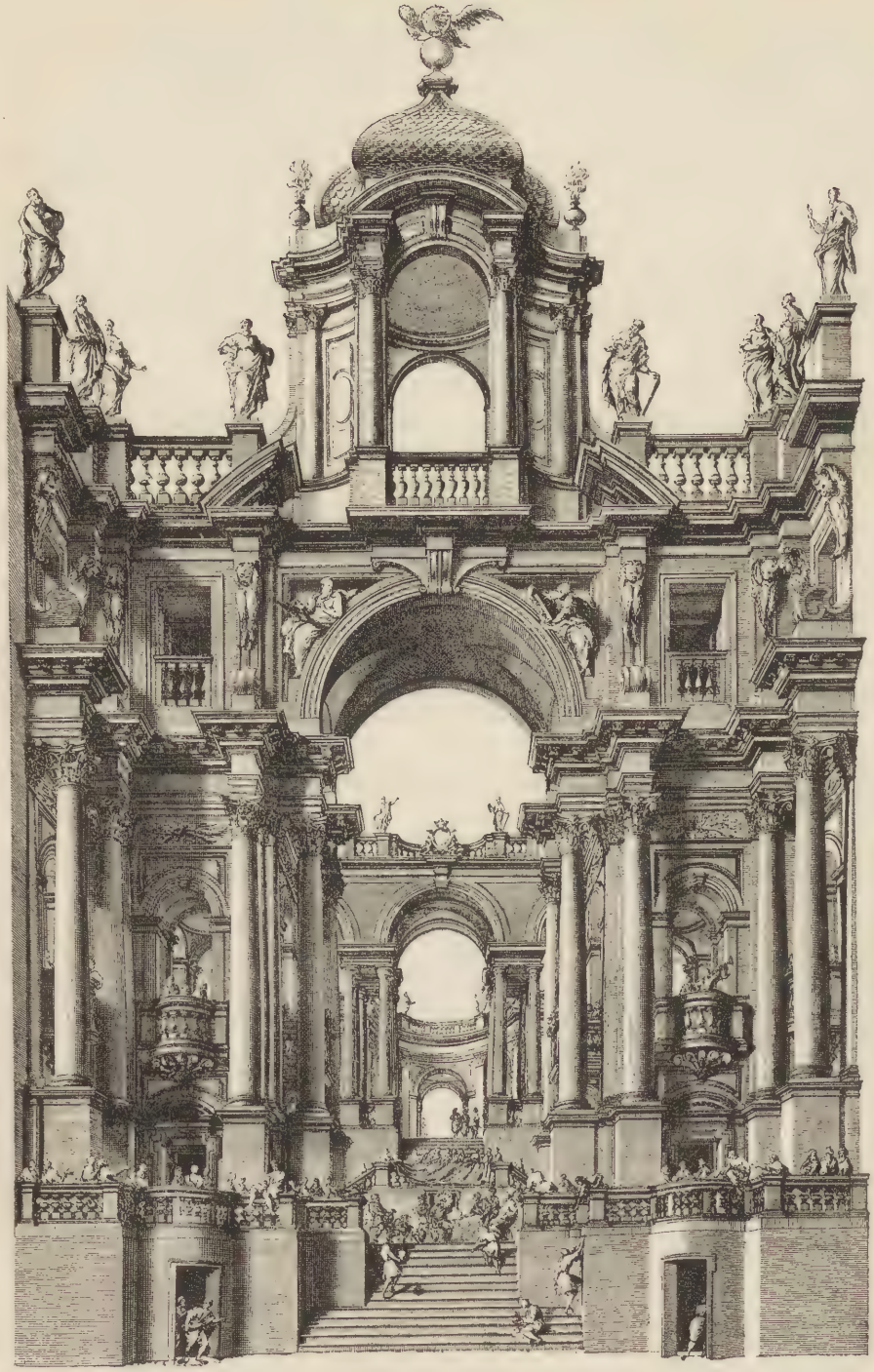


Fig. 190. Theatrum sacrum für S. Ignazio zu Rom.

den Verhältniſſen der menſchlichen Figuren, von den freieren Geſetzen maleriſchen Entwurfes auf die der Architektur ſchließen zu dürfen wähnt. Ihm erſcheint ſogar das Studium der Malerei die beſte Vorbereitung für den Architekten, da die Maler „wegen ſtetiger Uebung ihrer Phantaſie geſchickter ſeien, neue und fremde Dinge zu erfinden.“ Daher ſei auch der Ausſpruch: „Er iſt ein guter Maler, deswegen kann er kein guter Baumeiſter ſein,“ ganz verkehrt. Es müßte vielmehr heißen: „Er iſt ein guter Maler und verſteht das Perſpektiv wohl, derohalben muß er auch ein guter Baumeiſter ſein!“ Man ſolle ſich durch den Tadel der Welt gegen jene Künſtler, die „in der Architektur einige Aenderung machen,“ wenig kümmern, denn an Borromini's Beiſpiel ſehe man, daß er „wegen der neuen Veränderung beneidet und geſcholten worden, jetzt aber um ſo mehr bewundert werde.“

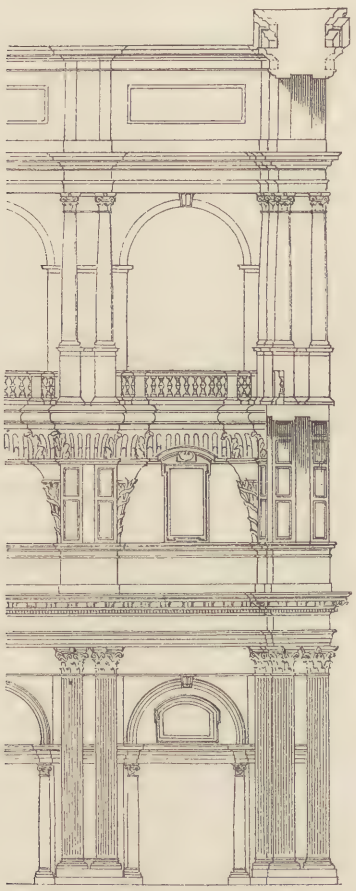


Fig. 191. Langhaus von S. Ignazio zu Rom mit der durch Pozzo's Deckenmalerei geſchaffenen Idealarchitektur als Schema für deſſen Perſpektive.

Aus alldem geht hervor, daß eigentliche tiefere äſthetiſche Bedenken Pozzo's Phantaſie nicht ſtörten. Er ſpricht mit dem „geſunden Menſchenverſtand“ flotter Meiſterſchaft, die an ihr Recht glaubt. Zwar hält er ſich an die Werke Vignola's und ſtudirt Scamozzi wie Palladio, aber ihm dienen jene Ordnungen der alten Meiſter nur zu Anfangsgründen einer unendlich lebendigeren, reicheren, kühneren Schaffensweiſe, nur als völlig frei zu verwerthende Mittel bei ſeinen maleriſch vielſeitigen Anlagen.

Wie ſo manches Barock-Architekten Ruhm, entſprang auch der ſeine urſprünglich aus der Herſtellung mächtiger gemalter Dekorationen, wie ſolche zu jener Zeit die Jeſuiten bei großen Feſten in ihren Kirchen aufſtellten. Ihm bleibt die maleriſch-realiſtiſche Richtung, die Luſt, durch künſtliche Mittel über die Schwierigkeiten der Konſtruktion hinwegzutäuſchen, der Umſtand, daß bei gemalten Architekturen, bei denen die Formen doch weit weniger kräftig wirken, als in der plaſtiſchen Ausbildung, ſich eine durch die nüchterne Erwägung

des Koſtenanſchlags nicht behinderte Vielgeſtalt und Formenhäufung geradezu aufdrängt, das Streben, zu überraſchen, ſtatt zu befriedigen, für die Folgezeit eigenthümlich. Man muß den Gang ſeiner Arbeiten verfolgen, um zu verſtehen, wie ſich dieſe ſeine eigenartige Kunſt entwickelte. — Ein gutes Theil ſeines Lebens diente Pozzo der Ausſchmückung der neuen Prachtkirche ſeines Ordens S. Ignazio. Dort malte er zunächſt einen Marienaltar an die Wand, ſeines Berühmens den erſten nach den Regeln der Perſpektive und mit gehöriger Beobachtung von Licht und Schatten, mit anderen Worten: die erſte naturaliſtiſche, völlig auf täuſchende Nachahmung eines plaſtiſchen Werkes berechnete derartige Anlage. Aehnlich wie an den mehrerwähnten michelangelo'ſchen Fenſtern des 3. Stockes am Palazzo Farneſe ſtellte er eine hier jedoch

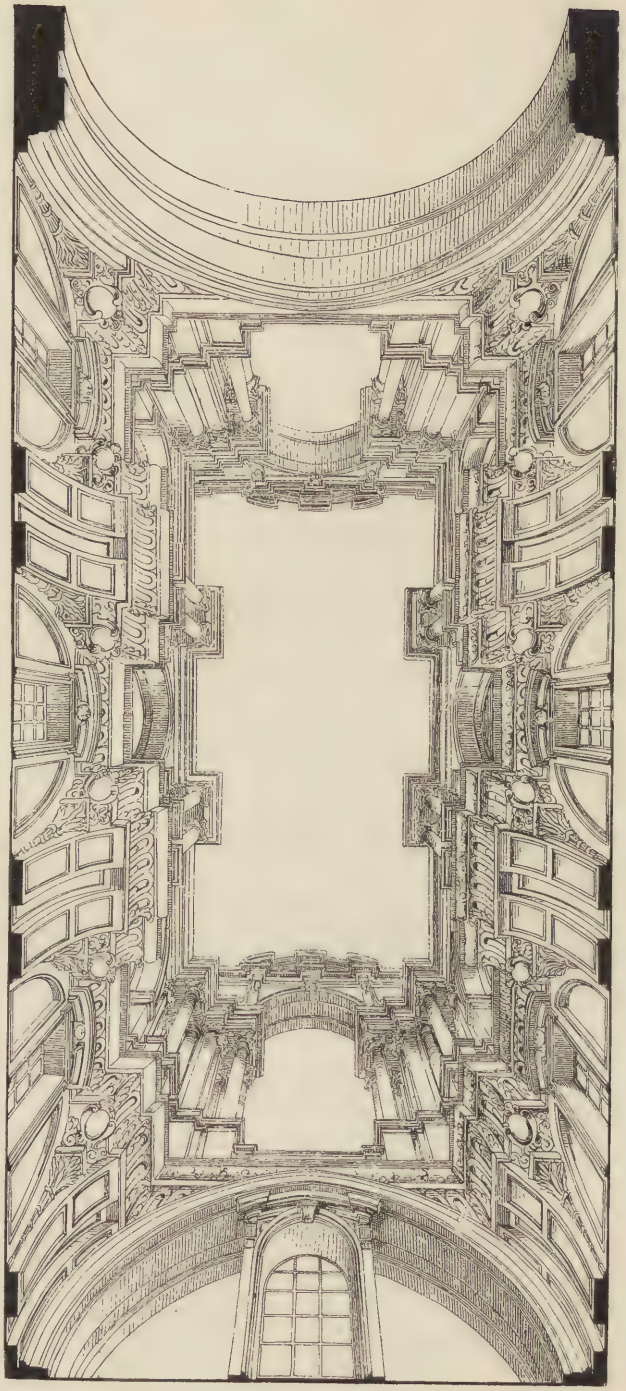


Fig. 192. Pozzo's auf das Langhausgewölbe von S. Ignazio zu Rom gemalte Idealarchitektur.

weit kräftiger verkröpfte Ordnung in den reichen Formen der Kompoſita um das mit einem Rundbogen oben abgeſchloſſene Bild, welches das Gebälk durchſchneidet. Barocke Verdachungen über dem Segmentgiebel, Figuren und derbes Füllungsornament vollenden den Aufbau.

Die prachtvollen Tabernakel, welche er, wie wir ſahen, mittelſt zweier Kouliſſen aufführte, und zwar für das Feſt der 40 Stunden bei der Darſtellung der Hoſtie, welches im Gesù mit den beiden letzten Tagen des Karnevals zuſammenfällt, und ſomit ein Schaufeſt erſten Ranges iſt; ebenſo der höchſt geiſtvolle, kuppelartige Rundbau, den er in gleicher Weiſe in S. Ignazio für den Gründonnerſtag und Charfreitag errichtete, ſeien als zierliche, reich gedachte Bauten erwähnt. Höher ſteht noch das großartige, wenn auch wieder nur durch Tuchwände hergeſtellte, alſo demjenigen des Parigi verwandte „Theatrum“, welches er 1685 für das vierzigſtündige Gebet im Geſù ſchuf (Fig. 190), und in dem die Hochzeit zu Kanaan ſich abſpielt. Die Barock-Architektur zeigt ſich hier in höchſter Vollendung nach der maleriſchen Seite hin. Vorn ein Ehrenhof, der ſich nach einem zweiten, weſentlich höher gelegenen durch ein mächtiges Triumphthor öffnet; über dieſem erhebt ſich eine kokette Laterne; Arkaden über gekuppelten Säulen führen zu einem dritten im Halbkreis geſchloſſenen Hof. Ueber verbindende Treppen und Rampen, durch Thüren und mit Balkonen geſchmückte Fenſter blickt man überall in eine bunte Welt architektoniſcher Formen, in einen phantaſtiſchen Reichthum, der ſo recht lehrt, wie der Barockſtil in Räumen zu ſchaffen und wie er das reiche Detail dem geiſtvollen Geſamtentwurf unterzuordnen wußte, was er zu leiſten geneigt geweſen wäre, wenn nicht die Bleigewichte der nüchternen Wirklichkeit ihn behindert hätten.

Eine nicht minder bemerkenswerthe Schöpfung iſt die Bemalung des Langhausgewölbes von S. Ignazio. Pozzo errichtete über den Oberlichtfenſtern und in den zu breiten Konſolen umgeſtalteten Gewölbzwickeln ein ideales zweites Geſchoß, eine offne Arkade mit vorgekröpften, gekuppelten Säulen und mit einer hohen Attika darüber (Fig. 191). Letztere wird an den Schmalſeiten durch je einen Bogen unterbrochen. Durch dieſe gemalte Architektur wandelt ſich der geſchloſſene Raum des Schiffes zu einem offenen Hof um (Fig. 192), in welchen der von auf- und niederſchwebenden, über Wolken lagernden und dem in die Seligkeit eingeführten heil. Ignaz huldigenden Heiligen und Engeln bevölkerte Himmel hereinſchaut.

Unmittelbar an dieſe Arbeit ſchließt ſich die Dekoration des Chores der Jeſuitenkirche, die Pozzo zunächſt malte und die dann als ein Meiſterwerk dekorativer Kunſt „wirklich von Steinen ausgeführt“ wurde.

Fig. 193. S. Ignazio zu Rom. Choransicht.

(Fig. 193.) Kräftige Halbſäulen mit verkröpftem Gebälk theilen die Koncha. In den Feldern faßt reiches Rahmenwerk die die Wände füllenden großen Gemälde ein. Die Kunſt des Meiſters offenbart ſich erſt an dem Gewölbe. Abſichtlich ſcheint die plaſtiſche Architektur großförmig und ruhig gehalten, damit die gemalte, lichte, zierliche Loggia darüber um ſo reicher wirke, aus der mit Wolken und Engelſchaaren der heilige Ignaz herabſchwebt, während ein dichtes Gewühl bewegter Figuren ſich um die Säulen und auf den Rampen drängt.

Es blieb demnach nicht bei den maleriſchen Dekorationen, und namentlich gegen das Ende des Jahrhunderts vertrauten die Jeſuiten ihrem geiſtvollen Ordensbruder die Uebertragung ſeiner Gedanken in feſtes Material mehr und mehr an. Gleichzeitig entſtanden (1700) zwei der glänzendſten Altarwerke Roms; der Altar der heiligen Luigi Gonzaga in S. Ignazio und der Altar Loyola's im Geſù. Zunächſt überraſcht an beiden Werken, daß der fauſtfertige Maler ſeiner eigentlichen Kunſt in dieſen beiden Hauptſchöpfungen keinen Raum gegönnt hat. Der Gonzagaaltar beſitzt wohl ein Altarblatt, aber auf demſelben iſt die Krönung des auf Wolken knieenden, von Engeln umſchwebten Seligen in überaus geiſtvoll behandeltem Marmorrelief des franzöſiſchen Bildhauers *Legros,* deſſen ſich Pozzo mit Vorliebe bediente, dargeſtellt. Um das Blatt iſt eine reiche, im Grundriß konkav angeordnete Architektur geſtellt: gewundene Säulen in dem in Rom damals neuen „ſpartaniſchen" Marmor, welche von vergoldeten Erzweinreben umrankt werden, vielfach verkröpfte Verdachungen und Bekrönungen, die wohl noch an jenes oben beſchriebene früheſte Werk des Meiſters in den Grundformen erinnern, an Bewegtheit der Formen, plaſtiſcher Lebendigkeit, unumſchränkter Rückſichtsloſigkeit gegen die urſprüngliche Beſtimmung der geknickten, abgebrochenen, aufgerollten und geſchweiften Glieder aber den größten Fortſchritt zeigen. Daß jedoch die kräftigen Ausladungen und das ganze Fortiſſimo der dekorativen Sprache inmitten der ungleich ſtrengeren Geſamtarchitektur Pozzo ſelbſt zu ſtark erſchien, beweiſt ein älterer Plan, welches er in ſeinem Werke (Band II, Bl. 64) wiedergiebt. Er ſagt dazu, „daß gegenwärtiger Riß, weil er nicht viel Vorragungen hat, ſeines Bedünkens dem Ort beſſer angeſtanden und ſchöner in die Augen gefallen wäre." Den Jeſuiten aber gefiel das Werk ſo wohl, daß ſie es als Umrahmung um *Pater Valle's* nach Pozzo's Zeichnung geſchaffenes Relief der Verkündigung im linken Querſchiff wiederholten.

Ein Werk höchſter dekorativer Pracht iſt der Altar des Ordensſtifters Loyola in der Hauptkirche der Jeſuiten (1696—1700) (Fig. 194). Der Wunſch, hier bisher Unerhörtes zu leiſten, lag in der Natur der Auftraggeber wie des Auftrages ſelbſt. „In Summa," ſagt Pozzo, „meine

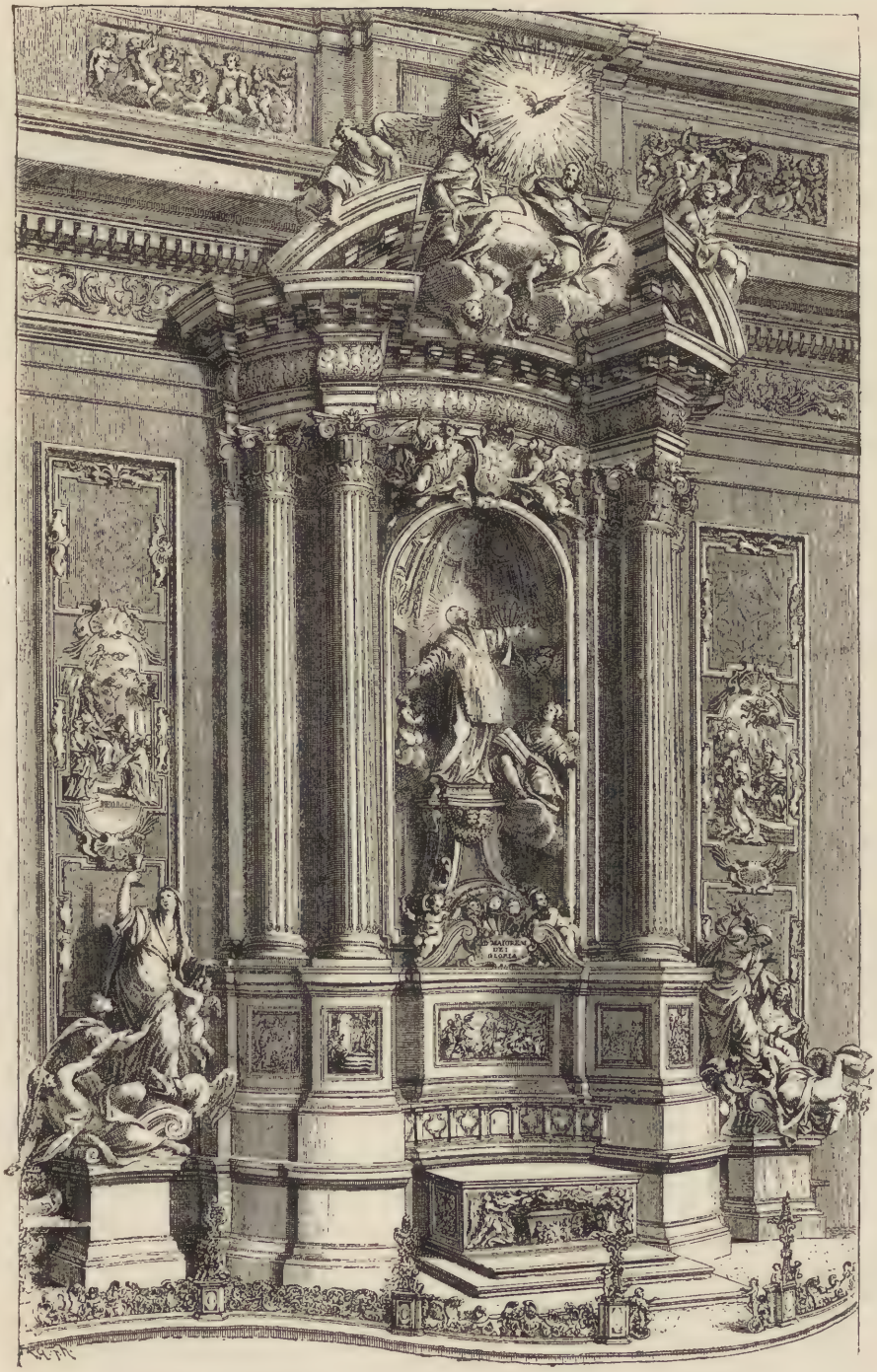


Fig. 194. S. Ignazaltar im Gesù zu Rom.

eigene Bemühung iſt dahin gegangen, daß dieſe Invention nicht von andern entlehnt ſcheine.“ Hier zwar ſieht man ein Altarblatt, aber dasſelbe kann durch eine geſchickte Vorrichtung entfernt werden, um den Hauptſchmuck zu enthüllen. Hinter dem Bild befindet ſich eine Niſche, in deren Mitte auf hohem, reich verziertem Poſtament die koſtbar geſchmückte Silber-Statue des Heiligen ſteht. Zu Seiten derſelben ſind je zwei Kompoſitaſäulen angeordnet, deren Kanneluren in Lapis lazuli, und deren Stege, Kapitäle und Baſen in vergoldeter Bronce hergeſtellt ſind. Sie tragen ein ſtark verkröpftes, konvex ſich vorbauendes in Verde antico hergeſtelltes Gebälk, zwiſchen deſſen abgebrochenen Giebelſtücken auf Wolken Gott Vater und Chriſtus in weißem Marmor neben der berühmten, aus einem mächtigen Lapisblock gebildeten Erdkugel thronen, während die Taube im Glorienſchein darüber ſchwebt. Unter der Niſche befinden ſich der mit Kryſtall und Achat bekleidete Sarg des Heiligen, zur Seite der Säulen belebte Statuengruppen und Reliefs zwiſchen Marmor-Inkruſtationen von unerhörter Koſtbarkeit des Materials.

Es iſt nicht die Aufgabe dieſes Werkes, die Einzelheiten dieſer Pracht aufzuzählen, aber es muß doch der farbigen Wirkung derſelben, des tiefen, ſatten, Tones und der innerhalb der Grenzen der koloriſtiſchen Schule meiſterhaft durchgeführten Geſamtſtimmung rühmender Erwähnung geſchehen. In den üppigen Entwürfen für die Ausſchmückung des Chores im Geſù findet ſich die Idee Bernini's wieder, den Altar als einen an die Kirche angelehnten Rundbau mit Oberlicht zu behandeln. Die Vorliebe für Rundanlagen zeigt ſich auch am Altar in S. Sebaſtiano zu Verona.

Die Beſchäftigung mit dem Altarbau führte Pozzo der Monumental-Architektur zu. Jedoch ſind uns in Italien keine ausgeführten Werke, ſondern nur Entwürfe erhalten. So zwei Pläne zur Oſtfaçade von S. Giovanni in Laterano (1699), die beim Umbau der Kirche liegen geblieben war. *Borromini's* Pläne waren verloren gegangen. Doch glaubte Pozzo dem von ihm verehrten Meiſter dadurch gerecht zu werden, daß er die Architektur des Oſtabſchluſſes der Kirche mit den durch je eine Niſche abgeſchrägten Ecken jenſeits der Vorhalle wiederholte, die Seitenſchiffe durch zwei Riſalite andeutete und über dem zurückliegenden Mittelmotiv eine dekorative Kuppel anordnete, mithin eine ungleich bewegtere, aber auch wahrhaftigere Front ſchuf, als diejenige iſt, welche 36 Jahre ſpäter *Galilei* aufführte.

Freier und zugleich ungleich barocker erwies der Jeſuit ſich in einem zweiten Plan, bei dem er die Kuppel über dem geſtreckten Oval der Vorhalle in phantaſtiſcher Weiſe ausbildete und durch eine breite Lichtöffnung mit dem Vorhaus des Erdgeſchoſſes verband. Säulen mit

weit vorgekröpften Gefimfen, die kräftigften Reliefbildungen und Rücklagen bilden die Elemente diefes vielleicht eigenfinnigften Werkes des italienifchen Barockftiles.

Fig. 195. Idealentwurf Pozzo's.

Nicht minder barock gedacht ift die Centralkirche, welche er für Rom entwarf, ohne ihre Ausführung durchfetzen zu können (Fig. 195).

Der Jefuitenpater, der mit fo virtuofer Hand die „theatra sacra“ feiner Ordenskirchen fchuf, verfchmähte es nicht, fich mit dem „theatris

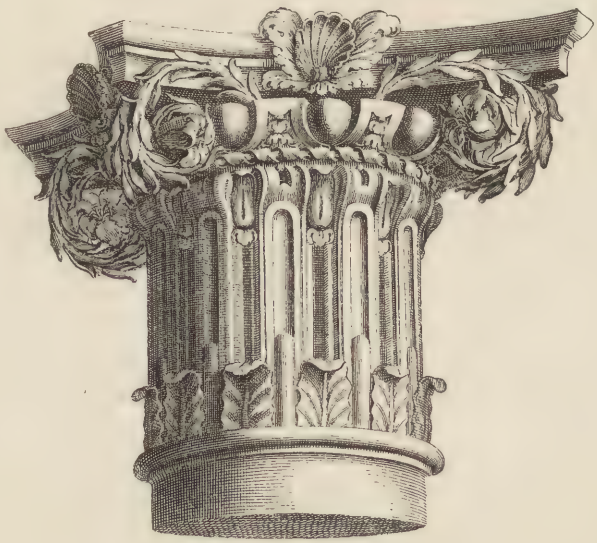
scenicis", den Schaubühnen, eingehend zu beſchäftigen. Wir lernen aus ſeinem Werke die Einrichtung derſelben genau kennen. Die Hälfte eines rechtwinkligen Saals von 9,18 zu 18,36 Meter nimmt die Scene ein, die durch je zwei kouliſſenartige Wände ſtatt des Proſceniums (frons et facies theatri) von dem Zuſchauerraum getrennt wird. Auf der leicht anſteigenden Bühne (Brücke) befinden ſich meiſt ſchräg geſtellte, in Rinnen ſtehende Kouliſſen (Schieber). Den Abſchluß bilden die Hintergründe (Hinterſchiebewerke). Vor der Scene liegt das Orcheſter, um das Erdgeſchoß legen ſich bereits in ſechs Geſchoſſen über einander halbkreisförmig, noch nach antiker Weiſe vom Proſcenium getrennt aufgeführte Logen (Stüblein). In den Eckzwickeln befinden ſich die Treppen,

Die außerordentlich geiſtvolle, die moderne ſceniſche Kunſt tief beſchämende Ausübung der Theaterperſpektive bei der maleriſchen Ausſtattung der Bühne von ihrer mathematiſchen Seite zu beleuchten, iſt hier nicht der Ort. Ich verweiſe auf Dr. L. Burmeſter's[1]) treffliche dieſelbe behandelnde Arbeit. Vom Standpunkt der Architekten beſchäftigt uns die formale Seite. Hier, wo die Sorgen um das Material gänzlich ſchweigen und der Phantaſie keine Feſſel aufliegt, gelang es dem Maler und Baumeiſter, weite Räume, kühne Deckenbildungen, eine derb lebendige Formenpracht zu höchſter Freiheit zu entwickeln.

Wir ſahen, daß Pozzo in Trient geboren iſt. Im 17. Jahrhundert lag dieſe Stadt noch in der Sprachgrenze. Wie man ſie vorher um ihrer Zwiſchenſtellung zwiſchen Deutſchland und Italien willen zum Sitz des Konciles gemacht hatte, ſo ſtritten damals noch in der Stadt ſelbſt nordiſches und ſüdliches Weſen um den Vorrang. Als Dreiundzwanzigjähriger trat Pozzo in den Orden ein, und wurde Koch im Collegio Romano, jenem berühmten Stift, in welchem gleichzeitig Athanaſius Kircher die Höhe deutſcher Wiſſenſchaft glanzvoll vertrat. Deutſche Kavaliere erkannten zuerſt ſein Talent und machten die Ordensbrüder auf den vielverheißenden Jüngling aufmerkſam. Deutſchland gehört auch ein weſentlicher Theil ſeiner Wirkſamkeit, und deutſch iſt auch das, was ihn von den zeitgenöſſiſchen italieniſchen Meiſtern unterſcheidet. Wir werden die Eigenarten des deutſchen Barockſtiles noch zu entwickeln haben. Selbſt nach dem 30jährigen Krieg vergaß man dieſſeits der Alpen nicht, daß das Reich, und ſpeciell der Süden, einen Wendel Ditterlin gehabt hatte. Die Renaiſſance war in ungleich höherem Grade als in Italien eine dekorative, mit den architektoniſchen Motiven willkürlich umſpringende geweſen. Der Tiſchler hatte dort die Leitung in Entwicklung der Architektur übernommen, das Holz mit ſeinen Eigen-

[1]) Grundlehre der Theaterperspektive. Allgem. Bauzeitung 1884.

ſchaften war bei der Herſtellung der ſtatt des gezeichneten Entwurfes bevorzugten Modelle für die Monumental-Architektur maßgebend geworden, beherrſchte bald die ganze Formenwelt; die Arbeit des Drechslers, des Bildſchnitzers, die Luſt an künſtlichen Verkröpfungen und zierlichem Kleinwerk, die Sorgloſigkeit hinſichtlich der Konſtruktion, wie die Freude an kühnem, phantaſtiſchem Entwurf, an buntem Formenwechſel — all' dieſe Sondereigenſchaften deutſcher Kunſt zeigen ſich an Pozzo mehr als an irgend einem rein italieniſchen Künſtler. Er beruft ſich zwar, wie wir ſahen, mit Vorliebe auf Borromini; aber von deſſen Weſen iſt er doch grundverſchieden! Er ſucht nicht eine neue Sprache für die Baukunſt, ſondern redet in der alten, doch im höchſten Pathos; er ſtrebt nicht mit heißem, peinigendem und aufreibendem Verlangen der Seele die formale Darſtellung eines unklar erkannten, fern ſchwebenden Ideales abzuringen, ſondern ſchafft mit der heiteren Flottheit eines Virtuoſen, der nie um Mittel verlegen iſt, der den Schwierigkeiten lieber durch einen neuen Plan aus dem Wege geht, ehe er ſich durch ſie die Schaffensfreude rauben läßt. Dieſe ächt meiſterliche, von Regeln und äſthetiſchen Rückſichten unbeirrte, daher im gewiſſen Sinne unbefangene Schaffensart aber iſt durchaus verwandt mit der ſich entwickelnden gleichzeitigen deutſchen Kunſt.



XX. KAPITEL.

Der Hochbarockstil.

Vom Reiz der Kunſt Pozzo's bezaubert, erzeugte auch Italien eifrige Nachahmer derſelben; ſelbſt das ernſte Rom folgte ſeinem Vorgange. Der Künſtler, welche ſich ihm anſchloſſen, iſt eine ſtattliche Menge. Sie überboten ſich in überſchwänglichen Löſungen, kecken Verſuchen, geiſtreichen Gedanken. Aber in ihrer Geſamtheit ſchaffen ſie wenig von dauerndem Beſtand. Es ſcheint als ſei die Welt ſo eingenommen von dem bunten Wechſel der Feſtdekorationen geweſen, daß ſie auf monumentale Werke verzichten zu können glaubte. Man ſchuf für den Augenblick und vergaß Rom's Verſchwiſterung mit dem Ewigen. Ganz Italien folgte dieſem Beiſpiel.

Das Bedeutendſte unter den dauernden Schöpfungen bilden die nun maſſenweis errichteten Prachtaltäre. An ſolchen wirkte, künſtleriſch ganz unter dem Einfluß ſeines Bruders, des Jeſuiten, ſtehend, der Karmelitermönch *Guiseppe Pozzo* in Venedig. Von ihm ſtammen zwei viel bewunderte Altäre ſeines Wohnortes: derjenige der Jeſuitenkirche, ſowie jener in der Kirche St. Maria ai Scalzi, zwei der materialienſtolzeſten Werke der Zeit, die zwar neue Ideen nicht enthalten, doch die barocken Gliederungen mit letzter Pfiffigkeit zu neuen Gruppirungen verwendet zeigen. Ferner der Altar zum heiligen Namen Jeſu im Dom zu Udine, das unerquickliche und gequälte Werk eines Geiſt heuchelnden Künſtlers.

Wie Pozzo in erſter Linie durch Cortona beeinflußt war, ſo fanden

ſich auch unter den jüngeren Malern zahlreiche Talente, die ſich erſterem anſchloſſen, und als Dekoratoren auch nach ſeinem Tode in ſeinem Sinn weiter wirkten. Unter dieſen iſt zu nennen: *Ciro Ferri* (geb. zu Rom 1634, † 1689), von deſſen geiſtreichen Profilen die Uffizien eine Anzahl Zeichnungen in Originalgröße, Entwürfe für das Grab der Medicäer u. ſ. w., beſitzen und der in Rom eine Anzahl Kapellen auch mit Architekturen ſchmückte. Ferner *Antonio Gherardi* (geb. zu Rinti 1664, † zu Rom 1702), der als junger Mann (vor 1685) eine an barocken Einfällen überreiche Kapelle in St. Maria in Traſtevere ſchuf. In dieſer tritt an Stelle des Altarblattes eine perſpektiviſche Scheinarchitektur, wie ſie Palladio im Teatro Olimpico zu Vicenza und vor dieſem Bramante in S. Satiro in Mailand angewendet hatte; ſeitlich finden ſich jene von Bernini eingeführten Altäre mit oval-tempelartiger Geſtaltung. Die Kuppel wird nach oben zur Baluſtrade, durch deren Luke das Licht aus einer glockenartig über die innere Laterne geſtülpten zweiten äußeren fällt; *Angelo Torroni,* der in St. Peter 1689 einen Katafalk für Innocenz XI. errichtete; *Sebastian Cipriani,* der den Ignazaltar im Geſù (1696) errichtete, und einen ſchon ganz verwilderten Katafalk für den Biſchof Bolognetti (1686) errichtete, bei welchem Gerippe als Karyatiden dienen; der etwas ſtrengere *Simèone Constanti,* welcher gleichfalls im Geſù den Altar der heiligen Xaverius (1678) aufrichtete; der Entwurf desſelben wird dem *Pietro da Cortona* zugeſchrieben. Weiter *San Felice Delino,* von dem uns Stiche von Feſtdekorationen zu einem Feuerwerk vor S. Trinità dei Monti, und bei der Aufbahrung der Königin Chriſtine von Schweden (1689) in St. Maria in Vallicelli, wenig bedeutende Arbeiten, erhalten ſind; *Giovanni Battista Contini,* der die Façade der Kirche Stimate di S. Francesco (1705) ſchuf und für Innocenz XII. den Katafalk in St. Peter aufſchlug, eine ruhigere, aber auch nüchternere Anordnung als ſonſt üblich; *Girolamo Fontana* fertigte unbedeutende Theaterdekorationen an; in *Gabrielle Valvassori's* krauſen Dekorationen iſt das erſtmalige Auftreten des „Guſto grottesco alla Chineſe“ (1729) zu bemerken; der Portugieſe *Emanuel Rodrigues dos Santos* dekorirte St. Maria in Araceli in überſchwenglichſter Weiſe bei der Heiligſprechung Giacomo della Marca's u. ſ. w.

Neben dieſen faſt internationalen Künſtlern entfaltete ſich auch innerhalb derſelben Richtung eine Anzahl von Talenten mehr örtlicher Bedeutung. Zunächſt in Rom, wo in dem ſchon genannten *Gabrielle Valvassori* eine kecke, ſonderartige Begabung ſich geltend macht, deſſen einziges Werk, der weitere Ausbau des Palazzo Doria Pamfili (gegen 1690) am Korſo, ihn in der Durchbildung als ächten Nachfolger Borromini's erkennen läßt: eine mächtige Façade von ſo barocker Ge-

ſtalt, wie keine zweite in Rom. Die rechte Seite des Grundſtückes bildet ein weiter quadratiſcher Säulenhof mit je neun ſchönen toskaniſchen Säulen an jeder Seite. Ueber dieſen erhebt ſich ein geſchloſſenes, auffallend ungeſchickt — vielleicht von *Paolo Amati,* dem Vollender des Palaſtes — dekorirtes Obergeſchoß mit in halbkreisförmigen Rinnen eingeſtellten korinthiſchen Säulen und flach profilirten, durch eine künſtliche Perſpektive nicht wirkungsvoller gemachten Bogenſtellungen, ſowie phantaſtiſch geformten Fenſtern. An der linken Seite befindet ſich der eigentliche Palaſt. Trotz dieſer grundverſchiedenen Struktur beider Bautheile deckt ſie eine Façade; das Erdgeſchoß, an der Hofſeite, nur eine Trennungsmauer zwiſchen Straße und Säulenhalle, iſt nebenſächlich behandelt. Nur die Thore mit übereck geſtellten Säulen und ſich vorſchwingenden Balkonen treten an Mittel- und Eckriſaliten hervor. Dagegen iſt ein beſonderes Intereſſe dem Hauptgeſchoß zugewendet. Ueber einer Baluſtrade erheben ſich joniſche Säulen, die ein kräftiges, in der Mitte balkonartig ſich vorkröpfendes Gebälk tragen; über dieſem ſitzt ein von Kurvengewänden umzogenes Fenſter und weiter eine zweite kräftigere Verdachung. Die über dem Gurtgeſims angebrachten Fenſter des zweiten Geſchoſſes ſind nicht ganz ſo phantaſtiſch; die des dritten ähneln jenen des Palazzo Madama, indem ſie, in den Fries hineinragend, von dem als Gewände verwertheten Architrav dekorativ umzogen werden. In den Friesſtücken befinden ſich heraldiſche Relief-Geſtalten. Das kräftige Hauptgeſims vollendet in ſeinem überaus phantaſtiſchen Kurvenprofil den merkwürdigen Bau.

In der zwar überraſchenden aber keineswegs befriedigenden Uebertreibung der Ausdrucksmittel, in dem eigenwillig-phantaſtiſchen Durcheinander wird der Architekt immerhin ein Erfreuliches finden: die Meiſterſchaft, mit der die Profile nach dem Grundſatz bei enger Straße beachtenswerthe Unteranſichten und kräftige Schatten zu ſchaffen, behandelt ſind. Man beſchaue das Hauptgeſims: keine einzige Gerade im Profil; die Sima hat ſtatt des Plättchens eine tiefe Unterſchneidung, die Platte iſt als leichtes Kymation behandelt, damit ſie ja einen ſcharfen Lichtſtreifen bei jeder Beleuchtung finde. Die Naſe als Rundſtab. Die Unteranſicht der Platte iſt eine, bei dem ſüdlich ſtarken Gegenlicht von der gepflaſterten Straße aus, wirkungsvolle Hohlkehle, darunter ſchmiegen ſich wieder Rundſtab und Kymation. Dieſe Glieder ſind vielfach verkröpft und erſetzen ſomit die Konſolen. Schließlich erſcheinen zwei Rundſtäbe als gegen den Fries abſchließende Glieder.

Dieſe freie, von Borromini zuerſt eingeführte Verwendung der Formen: nicht nach den bei einem modernen Bau doch nicht mehr durchführbaren Geſetzen des antiken Tempels, nicht nach den damals,

und noch viel weniger nach den heute geltenden Regeln und Erläuterungen ihrer Bedeutung, ſondern ausſchließlich nach der Erwägung, wie die erwünſchte Schattenwirkung zu erzielen ſei, erlangt durch Valvaſſori hier ihre Vollendung. Nur die ſüddeutſchen Künſtler der nächſten Folgezeit können nach dieſer Richtung an Geiſt und Erfolg mit dem ſonſt unbekannten römiſchen Meiſter wetteifern. Es offenbart ſich wieder in dieſem bedeutendſten Werke aus der Schule Pozzo's eine innere Verwandtſchaft mit dem Norden.

Eine ſpätere und bereits ganz verflachte Arbeit gleicher Schule iſt der Palazzo Colonna (gegen 1730) von *Nicolo Micchetti* und *Paolo Posi* (geb. zu Siena 1708, geſt. 1776), deſſen namentlich an den Eckpavillons bewegter, ſonſt aber nüchterner Architektur, trotz weiter Verhältniſſe, doch bei ungenügender Kraft der Profile nicht mehr jene in Rom ſtets gewahrte Eigenſchaft wirkungsvoller Größe erhalten blieb. Die Hofanſicht, durch die der Architekt den Eindruck des Vornehmen zu machen beabſichtigte, iſt trotz des noch barocken Details ganz langweilig.

Die Florentiner Meiſter jener Zeit ſtanden den römiſchen weſentlich an Kraft und Kühnheit nach. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts bei dem ſichtlichen Verfall des toskaniſchen Staates unter dem Großherzog Koſimo III. (1670—1723) war die Bauthätigkeit eine geringe. Nur die Erneuerung von S. Ambrogio (1716) durch den Bildhauer *Giovanni Battista Foggini* (geb. zu Florenz 1652) wird genannt, einen Meiſter, deſſen Altar an der Capella S. Sacramento im Dom zu Piſa ſchon ſtark klaſſiciſtiſche Färbung beſitzt. Von ihm dürfte auch der noch in den Formen ächt florentiniſche, doch ſchon ſehr magere Palazzo Giuccardini (1726) ſein. Der ganz krauſen Architektur des *Antonio Ferri* an der ſtattlichen Treppe des Palazzo Corſini, der bedeutendſten in Florenz, geſchah ſchon Erwähnung.

Ferner tritt *Fernando Ruggieri* in den Vordergrund, jener Künſtler, der durch die Herausgabe des Studio d'Architettura civile (1724) uns mit feinem Verſtändniß in die Kunſt der Stifter der heimiſchen Schule, eines Michelangelo, Ammannati und Buontalenti einführt und gerade durch die Wahl der von ihm im Stich wiedergegebenen Gegenſtände einen vorurtheilsfreien Sinn für die ihnen eigenthümliche Schönheit beweiſt. Er ſcheint in der nunmehr folgenden Zeit öſterreichiſcher Herrſchaft der bevorzugte Künſtler geweſen zu ſein. Schon 1736 erneuerte er das Innere der Kirche St. Felicità, an der das edel gebildete,

zierlich abgetheilte und bemalte Kuppelgewölbe das Beſte iſt. Die Dekoration der Kapellen iſt wenig erfreulich, trotz der aufgewendeten formalen Pracht. Welchen Antheil er an der Fortführung von *Carlo Fontana's* Palazzo Capponi beſitzt, den er gemeinſam mit *Cecchini* leitete, iſt nicht zu entſcheiden.

Die größte künſtleriſche Aufgabe jener Zeit, den Bau des für den Einzug Franz I., des Gemahls der Maria Thereſia, errichteten Triumphbogens an Porta San Gallo (1745), ſchuf ein Franzoſe Namens *Jadot* oder *Giadod*?) in den Formen, die zu jener Zeit in Nanzig die gebräuchlichen wurden. Ein jüngerer Meiſter *Giovanni Ruggieri* errichtete nach einem Brande des alten Baues die Kirche del Carmine (1782), welche *Giulio Mannaioni* (1782) vollendete.

Noch in dieſer ſpäten Zeit zeigt ſich in dem freundlich hellen Bau das letzte Ausklingen der Schule Buontalenti's, obgleich die ſchneidige Kraft des Profils zu ſchüchterner Behandlung herabſank. Aber es iſt immerhin beachtenswerth, hier wie an der verwandten Kirche S. Frediano in Caſtello, einem Bau im Grundriß des Geſù zu Rom, oder am Palazzo Schneiderff am Lungharno zu beobachten, wie noch alle jene Kunſtmittel des Barock verwendet wurden, geſchickte Vermiſchung von Plaſtik und Malerei, Ueberſchneidung der Architektur durch Wolkenmaſſen, maleriſche Erweiterung des Raums, Kurven in Grund- und Aufriß — zu einer Zeit, wo ſonſt in der ganzen Welt und ſelbſt faſt in ganz Italien der ſtarrſte Klaſſicismus herrſchte.

Das ſind die letzten Spuren einer großen architektoniſchen Vergangenheit. Durch drei Jahrhunderte hatte die unvergleichliche Stadt ſich als hervorragende Führerin der Renaiſſanceentwicklung gezeigt. Die Kraft war erlahmt. Florenz verſank in künſtleriſche Stumpfheit. Selbſt, als noch einmal das geiſtige Leben Italiens in Begeiſterung für die ſcheinbar neu entdeckte Antike aufflackerte, fand ſie in Florenz keine Stätte mehr. Dem ungeheuren Kraftaufwande folgte ein tiefer ſchwerer Schlaf.

Es iſt nicht nachweisbar, wie jener *Antonio Maria Ruggieri* mit der Florentiner Familie in Verbindung ſteht, welcher den Palazzo Cuſani, jetzt Comando della Diviſione militare zu Mailand (Fig. 196) errichtete, eines der gewaltigſten Werke der ſpäteren Barockzeit Italiens.

Der quadratiſche, an zwei Seiten von Arkaden auf gekuppelten Säulen umgebene Hof hat in ſeiner ſchweren, wuchtigen, mit ſtolzem Konſolengeſims bekrönten Architektur noch eine Verwandtſchaft mit den Bauten des Ricchini. Die Façade aber giebt dem Palazzo Doria in Rom

an gewaltſamer Behandlung der Formen wenig nach. Die Seitenriſalite haben beide Obergeſchoſſe durchſchneidende Pilaſter mit willkürlich nach Art der Kompoſita gezeichneten Kapitälen. Die Portalgewände ſtehen mit ihren Pilaſtern und Rundſtäben übereck, tragen im Bogen ſich vorbauende Balkone. In den Fenſterverdachungen, in allen Details wirken die kräftigſten Schatten, die keckſten Krümmungen, die ſonderlichſten Geſtaltungen. Auch das Hauptgeſims beleben ähnliche Bildungen, wie am Palazzo Doria, nur hinſichtlich des Profiles hält ſich Ruggieri, trotz großer Freiheiten, etwas mehr an das überkommene Schema. Zahlreiche weitere Bauten in Mailand und ſeiner Umgebung gehören wohl demſelben oder doch geiſtesverwandten Künſtlern an. So in Mailand ſelbſt der Palazzo Sormani Andreani von *Francesco Croce* mit wohldurchdachtem, auf unregelmäßigem Grundſtück entwickeltem Riß, rechtwinkligem, einfachem Säulenhof, dafür mit um ſo reicherer Vorderfront, die von einem breiten Segmentgiebel nicht eben glücklich überdeckt wird. Der feine Wechſel derber und ſchlichterer Formen, die verſchmitzt durchgebildeten Profile, das geſchickte Zuſammenfaſſen der ganzen dekorativen Kraft auf den dem Corſo di Porto Vittorio zugewendeten Bautheil ſind künſtleriſche Vorzüge dieſes Werkes.

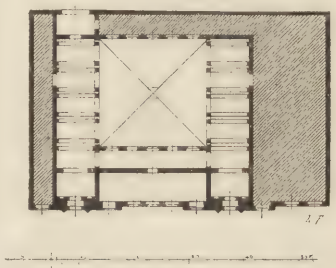


Fig. 196. Palazzo Cuſani zu Mailand. Grundriss.

Der gleichfalls nur zweigeſchoſſige Palaſt neben S. Aleſſandro, jetzt Ginnaſio reale, bei dem ſich alle dekorative Pracht auf die Ausbildung von Thor und Fenſter vereinigt, die Geſimſe dagegen vernachläſſigt ſind; das höchſt ſehenswerthe, im blühendſten Barock ausgeſchmückte Portal des Palazzo Trivulzio; namentlich aber der mächtige Palazzo Litta, deſſen ſtrengerer, von gekuppelten toskaniſchen Säulen umgebener Haupthof mitſamt der prachtvollen dreiarmigen Treppe vielleicht — ſicher aber nicht der ganze Palaſt — von *Ricchini* oder aus ſeiner Schule ſtammt, zeigen dieſelbe Richtung in klaſſiſcher Ausbildung. Die gewaltige, faſt 60 Meter lange Front iſt ähnlich wie jene des Palazzo Cuſani gegliedert, im Detail jedoch noch wilder, über dem Hauptgeſchoß von einem keck geſchwungenen Giebel bekrönt. Die Balkone des erſten Stockwerkes und über den das Thor einfaſſenden Atlanten, die Zeichnung der Verdachungen in gebrochenen und geſchwungenen Linien, die Behandlung des Profiles, alle Kunſtgriffe, um die ganze Front in ſcheinbar ſchwingender Bewegung zu erhalten, ſind hier auf das Reichlichſte in Anwendung gebracht. Wieder zeigt ſich der geiſtige Zuſammenhang des italieniſchen mit dem Süddeutſchen Barockſtil hier in unverkennbarer Weiſe.

Im Kirchenbau ift ein Gegenftück zu diefen Palaftbauten an der ihrem Namen nach mir unbekannten Kirche der Via Durini und an S. Francesco da Paolo (1728) geboten. Die Grundform beider ift ähnlich: ein Oval, das durch 6 Paare gekuppelter Pilafter abgetheilt und durch die Vorhalle und den Altarraum, fowie feitlich durch je zwei Kapellen erweitert wird. Das Eigenartige ift, daß bei letzterer der Pfeiler in der kleinen Achfe nach der Mitte vorgezogen, übereck geftellt und nach vorn abgerundet wurde, fo daß man die Grundform der Kirche nicht unpaffend mit einer Violine verglich. Es wird nachzuweifen fein, daß diefe eigenartige Grundrißform in Deutfchland früher gefchaffen wurde, als jenfeits der Alpen. Beide Kirchen haben auch doppelt gefchwungene, jedoch unfertige Façaden.

Im benachbarten Brescia wirkte ein etwas weniger phantafiebegabter, aber nicht minder nach barocken Effekten ftrebender Künftler. Der Hauptbau ift das jetzige Liceo Arnoldo (früher Palazzo Bargniani) mit einer großartigen, an Guarini mahnenden, von frei gefchwungener und zierlich ftukkirter Flachdecke überwölbten Säulenvorhalle, dagegen auffallend unfreier, fchluchtartig enger und hoher Treppe, mit einem ziemlich nüchternen, namentlich in feinem faft würfelartigen Verhältniß ungünftig geftaltetem Feftfaal, um den in halber Höhe ein Balkonumgang in wild gefchwungenen Linien führt. Die Hoffaçade ift ein ganz rohes Werk, die Vorderfront beeinträchtigt durch die unverkennbare Mühfeligkeit, mit der immer neue Motive gefucht wurden, durch die Maffigkeit der Profilirung, die jener im Palazzo Cufani nahe verwandt ift.

Von derfelben Hand, die hier in einzelnen Details, namentlich den nach außen fich aufbäumenden Halbgiebeln über den Fenftern des dritten Stockwerkes, an die Florentiner, in der eigenthümlichen Behandlung der Verdachungen des Hauptgefchoffes, nämlich der Verwerthung der vielfach verkröpften Gewände zur Zeichnung eines reichen Linienfpieles an die Römifche Schule fich anlehnt, ift der Palazzo del Comando militare, der, wieder mit einem fchön angeordneten Hof, ftattlicher Vorhalle und Thor verfehen, in feiner inneren Einrichtung dem vorigen völlig ähnelt. Auch hier hat der Feftfaal jene unwohnlichen Verhältniffe und eine derbe unerfreuliche Bemalung, weifen auch die Treppen, deren eine zweiarmig, die andere bei gleicher Gefamtbreite dreiarmig angelegt ift, infolge der außerordentlich gefteigerten Stockwerkhöhen jenen fchluchtartigen Charakter auf.

Aehnlich ift der Palaft an der Weftfront der Piazza Nuova, welcher außer den barocken Fenfterverdachungen und der nunmehr ganz nach Art Valvaffori's behandelten Profilirung, mit dem vorigen auch die malerifch behandelte Eckquaderung gemein hat. Im nicht vollendeten Innern

iſt die ſtattliche, doch unverzierte Treppe, aber auch die erſchreckend rohe Dekoration des Feſtſaales bemerkenswerth. Die Wände des letzteren ſind durch großes, ganz willkürlich geſchwungenes Rahmenwerk für Fresken abgetheilt, die für ein großes Bild eingerichtete Decke wurde in der Form oder beſſer Unform einer tiefen Mulde gewölbt. Hierher gehören ferner der Palazzo Sigismondi, mit vornehm-einfachen älteren Theilen und namentlich reich geſchmückter Treppe, ſchwererem Barockſchmuck von Façade und Portal; die Rückfront eines der Paläſte des Corſo Vittorio Emanuele an Via Fiori, in ſchon flauer Behandlung des Ornamentalen, beſſerer der Profile, von bunter Wirkung, und zahlreiche andere kleine Bauten mehr.

In Novara ſchließt ſich die Façade des Palazzo Bellini, deſſen hübſche Innendekoration zu den wenigen an franzöſiſches Rococo mahnenden Arbeiten Oberitaliens gehört, namentlich aber der große, in den Hauptformen trotz der lebhaft bewegten architektoniſchen Details etwas trockene Palazzo Foffati, jetzt Comando militare, dieſer Richtung an. Die Vorzüge jener Anlagen, den ſtattlichen Säulenhof und die breite Entfaltung verbindet der letztere mit einer etwas ſtrengeren Profilirung, namentlich einfacherem Hauptgeſims.

In den oberitalieniſchen Städten, vorzugsweiſe aber in Brescia, Verona und Mantua machte ſich wider die von den großen Kunſtcentren Italiens angegebene Stilrichtung eine Gegnerſchaft geltend. Es entwickelte ſich hier in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts eine eigenthümliche, dekorativ-plaſtiſche Architektur, welche wiederum außerordentlich viel Verwandtes mit der gleichzeitigen deutſchen Kunſt hat. Selten wagt ſich dieſelbe an große Aufgaben; meiſt iſt es die Ausſchmückung kleiner Wohnhäuſer, die ſie mit Geſchick aber doch meiſt wenig bekümmert um die architektoniſchen Formen durchführt. In Brescia knüpft ſie an die verſchiedenſten Schulen bis hinauf zu Palladio und Sanſovino an. Es ſind eben die ganz Italien durchziehenden Maurer und Stuckatoren, welche hier von den in der Fremde erlernten Fertigkeiten auf eigne Hand Zeugniß ablegen, die rein praktiſch zur Kunſt herangebildet, ohne viele Wahl, doch mit entſchiedenem Können die Erinnerungen eines arbeitsreichen Lebens verwerthen.

Der unfertige Palazzo Martinengo zu Brescia dürfte hierfür der beſte Beleg ſein. Das Thor an der ſonſt, gleich dem ſtattlichen Säulenhof, palladianiſch ſtrengen Façade iſt ſanſoviniſch in der zierlichen Behandlung des Plaſtiſchen. Das breite Gewände und die Archivolte werden von je zu zweien auftretenden Quadern unterbrochen. Da aber die Mauerſtärke nicht genügte, um dieſer kräftigen Architektur die gehörige Tiefe zu geben, wurde eine künſtliche Perſpektive derart an-

geordnet, daß die Fugenlinien der Quadern nach innen zu koncentriſch zuſammenlaufen, alſo mittelſt der Reliefplaſtik der Eindruck einer perſpektiviſchen Zeichnung nachzuahmen verſucht wurde.

Die ähnlichen Verſuche Bernini's, dem Bau den Eindruck größerer Tiefe und dadurch ſtärkerer Wirkung zu geben, ſind kaum älter als diejenigen des unbekannten Meiſters der oberitaliſchen Kleinſtadt, die hier auch nicht vereinzelt ſtehen, ſondern ſich vielfach, beſonders hübſch an einem Hauſe Nr. 235, dem Vicolo Candia gegenüber, wiederholen.

Ein Rundgang durch Brescia führt ſomit die verſchiedenſten Stile in Erinnerung: das Seminario Vescovile, ein derber Bau mit Ruſtikafenſtern, deren Schlußſteine aus ungeſchickt und ſchwer gebildeten Köpfen beſtehen, weckt Erinnerungen an die Außenfaçade des Palais Waldſtein in Prag, das 1621 *Giovanni Marini* aus Mailand errichtete. Eine Fortbildung desſelben iſt der große Palaſt Via St. Maria Calchera Nr. 368, deſſen Fenſter in flott geſchwungenen Stucklinien umrahmt ſind, deſſen Thor übereck geſtellte, nach oben ſich verbreiternde, alſo hermenartige Pilaſter einrahmen und deſſen prachtvoller Thürklopfer hier erwähnt werden ſoll. Der hübſche Durchblick von dem Säulenhof zum Garten, durch eine beluſtigend gezeichnete Arkade zeigt einen entwickelten Sinn für maleriſche Auffaſſung. Jene übertriebene Vorliebe für Stuckirung, das Ueberfüllen mit Grotesken, Rankenornament und Gehängen, das vielen deutſchen Bauten der Zeit um 1680 eigen iſt, findet ſich an dem zwar merkwürdigen aber keineswegs ſchönen Häuschen Via Marſala Nr. 2557; ein Anklang an die Vorliebe für dekorative Ruſtika nach Florentiner Sitte an dem ausgedehnten Gebäude Via S. Antonio Nr. 2035. Häuſer, deren Grundform an franzöſiſche Hôtels erinnert, treffen wir in der Via Fiori.

Selbſt in die Stadt Palladio's, nach Vicenza, dringt das empiriſche Weſen der „stuccatori“ ein; ja, hier ſcheinen ſie ihre Triumphe über den Klaſſicismus mit beſonderer Ausgelaſſenheit zu feiern.

Der merkwürdigſte Bau wilder Barockdekoration iſt der Palazzo Montanari, jetzt Milan-Maſſari (1686) von *Paolo Guidolin* (ſicher nicht, wie meiſt angegeben wird von Aleſſandro Vittoria; geſt. 1608). Schon die Façade zeichnet ſich durch die dem ſogenannten Hauſe des Palladio entlehnte Idee aus, die Achſe für Freskenmalerei fenſterfrei zu halten und das Portal ſeitlich zu verlegen. Der Hof dagegen, namentlich eine Pfeilerarkade und darüber eine Loggia dem Eingang gegenüber, zeigte die tollſten Dekoratorenkunſtſtücke: vorhangartig geſchweifte Bogen, verſchrobene Drachen, Hochrelieffiguren in den Zwickeln u. dergl. Das Prunkſtück der Ausſchmückung mit Stuckwerk iſt aber das Innere der Loggia. In kleinem Raum ſind zwiſchen Trophäen, Ranken, Schilden,

Büſten, in Niſchen, am Gewölbe, den Pfeilern etc. nicht weniger als 46 lebensgroße Putten, 18 weibliche Statuetten, ebenſoviele kameenartig gemalte Kartuſchen und außerdem noch eine Herkulesſtatue angebracht, ein buntes Ragout von Formen, die einander an kecker Wirkung zu übertreffen beſtrebt ſcheinen. Die noch immer überreich geſchmückte Treppe ſcheint mäßig gegen dieſe ſinnloſe Kraftvergeudung. Die Dekorationen der übrigen Räume ſind aus neuerer Zeit.

Von einem mehr architektoniſch geſchulteren Künſtler iſt der große Palazzo Repeta, jetzt Banca Nazionale (1701), deſſen wirkungsvolle Façade gegen S. Lorenzo bei ihrer großen Breite nur in 7 Achſen getheilt iſt. Die drei größeren mittleren Fenſter trennen im Hauptgeſchoß je ein, die kleineren außen je zwei joniſche Pilaſter. Um den mächtigen Figuren und Emblemengruppen auf den erſteren Platz zu geben, wurde über dem Gewände noch ein beſonderer Stichbogen geſchlagen, hinter den die Mauerflucht zurücktritt. Die Seitenfenſter werden unter der Laſt jener Dekorationen und der mächtigen Mauerfläche faſt erdrückt. Im Innern giebt wieder die Treppe die Veranlaſſung zu überraſchenden Kunſtſtücken: aus den gemalten Wolken der Decke fallen ſcheinbar Titanen in den Raum herab, die Baluſtraden der Geländer ſind menſchliche Figuren u. ſ. w.

Das an baukünſtleriſche Ausſchreitungen gewöhnte Mantua blieb hinter dieſen Wunderwerken eines bis zur Tollheit überreizten Geſchmackes natürlich nicht zurück, ja hier ſah ſich der leitende Künſtler ſogar zu der in Italien ſonſt ſeltenen That veranlaßt, in ruhmrediger Inſchrift ſeinen Namen an ſeinem Hauptwerk zu verkünden.

Es iſt dies der niederländiſche Maler und Architekt *Franz Geffels*, der 1680 den Palazzo Sordi vollendete und der als Stuckateur den *Giovanni Battista Barberini d'Intelvi* zur Seite hatte. Die lange, verhältnißmäßig niedrige Façade zeugt von großem Wollen nach der dekorativen Seite, doch von geringem Vollbringen. Die Fenſtergewände ſind von leichten Quaderungen durchbrochen, Ruſtikapilaſter, auf denen Nichts ruht, theilen das Erdgeſchoß. Ueber dem Hauptgeſims erſcheinen kleine giebelartige Auffätze, die einer nordiſchen Erinnerung ihre Entſtehung verdanken dürften. In der Achſe erhebt ſich ein drei Fenſter breites drittes Geſchoß. Der Hof iſt ganz nach maleriſchen Anſchauungen entworfen. Dem ſeitlichen Eingang gegenüber befindet ſich eine Exedra mit Tropfſteingrotte, Statuen, Laubgewinden und wuchtig derbem Ornament, die nur als Abſchluß für das weite, aber niedere Vorhaus dient. Eine ähnliche, von rieſigen Hermen eingefaßte, befindet ſich an der Langſeite des Hofes: alles ohne Symmetrie, ohne eigentliche Planung, ſcheinbar nur als Ausfluß augenblicklicher Laune. Die wilde Linienführung im

ornamentalen Detail, welche hier ſchon überall dem Beſchauer entgegentritt, wird aber in der Folge noch nach Kräften übertrieben. Was ein barocker Stuckator aus einem vier Fenſter breiten Wohnhäuschen zu machen verſtand, lehrt am anſchaulichſten das Gebäude Contrada degli Stabilli 13. Die Fenſtergewände überbieten an geſchwungenem Rankenwerk die keckeſt modellirten Bilderrahmen jener Zeit.

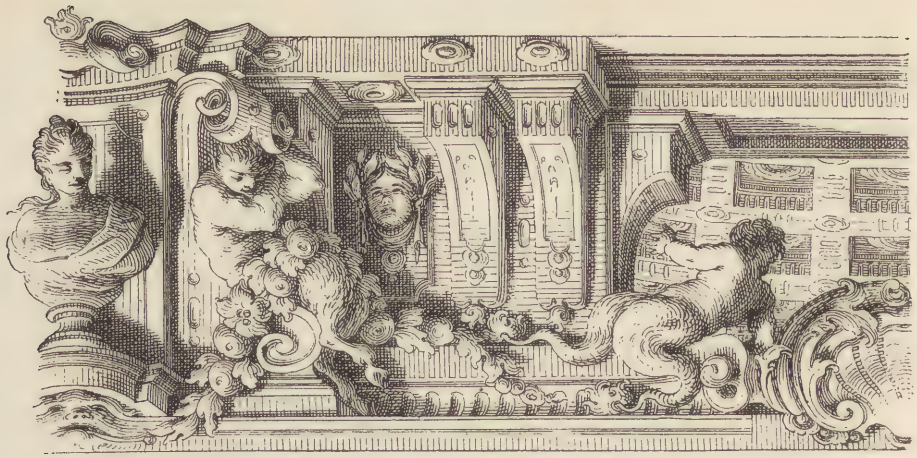
Verwandt ſind das Liceo Virgilio, die Häuſer Via S. Martino Nro. 22, 27 und 25, bei welch' letzterem, das nur drei Fenſter breit iſt, ganz gegen italieniſche Sitte der mächtige, reich verzierte Schornſtein eine künſtleriſche Rolle ſpielt. Als Umbauten älterer Paläſte zeigen ſich dieſelben Motive am Palazzo Cantoni, Via Chiaffi 30, wo namentlich Gartenhaus und Vorhaus in wildem Rahmenwerk geſchmückt ſind, und an dem Haus Via Chiaffi 35. Wo aber die Art des Barberini ſich mit jener der nun ganz verrohten Schule Giulio Romano's miſcht, wie an dem Haus Via Chiaffi 45, erſcheinen Formen, die nur mit aztekiſcher Kunſt verglichen werden können.

In Cremona, wo Barberini an S. Agoſtino gewirkt hatte, ehe er in Mantua nachweisbar iſt, mahnen an ihn meines Wiſſens nur zwei Façaden-Umbauten: die des Palazzo Spanga, deren abſcheuliche Formen ſelbſt durch die ſchöne, wohl von dem alten Bau ſtammende Raumvertheilung nicht erträglich gemacht werden, und die durch die minder aufdringliche Form weniger unangenehme des Palazzo Raimondi (Via Bertesi). — Aber neben dieſen Stuckatoren-Bauten macht ſich doch hier etwas mehr das Wirken der Mailänder Schule geltend. An S. Francisco da Paolo lehnt ſich S. Ilario an, deſſen rechteckiger, einſchiffiger Grundriß dadurch in den gewünſchten Fluß der Linien gebracht iſt, daß die Ecken abgerundet, die beiden Kapellen jeder Seite als halbe Ovale, die Pfeiler dazwiſchen als konkave Kurven, der Chor als Halbkreis behandelt ſind. Die Profile zeigen das Bemühen, Ruggieri nachzueifern.

Aehnliche Kunſtformen ſind in Piacenza heimiſch, wo man an einzelnen Bauten die gewaltſamen Ausladungen kümmerlich in behauenen und geformten Ziegeln nachzubilden trachtete. Unter mehreren ähnlichen Werken ſei ein Palaſt an der Ecke der Via S. Mandella, mit großem Vorhaus, in dem 12 Säulen die Decke tragen, wüſtem Detail an Façade wie Treppenhaus erwähnt. Nicht weit davon ſteht ein ſtädtiſches Gebäude, mit 13 Achſen Front, durch zwei Stockwerke reichenden Pilaſtern über ruſticirtem Erdgeſchoß und ſchweren Barockformen. Das Tollſte iſt das Detail des in wohnhausartigen Verhältniſſen gehaltenen Palazzo Coſta, bei dem Rococomotive ſich mit faſt ganz in Kurven gehaltener Profilirung zuſammen finden. Zum Klaſſicismus

hinüber neigt der ſtattliche Palazzo Nibiani, mit hübſcher Treppe und wohlgeordnetem Hof. — Bei den meiſten dieſer Piacenza'er Bauten iſt der Grundriß ſo angeordnet, daß das Vorhaus einen heiteren Durchblick auf reiche Architekturen oder Statuennischen gewährt. Wo es an Raum zu ſolchen mangelt, vertritt die Malerei die Stelle plaſtiſcher Kunſt. Hier, wie anderwärts, ſind die ſo entſtehenden gemalten Architekturen nicht die ſchlechteſten und bieten einen lehrreichen Hinweis darauf, was jene Zeit zu ſchaffen geneigt geweſen wäre, wenn die unerbittlichen Geſetze der Statik und des Geldbeutels nicht auch ihrem Schaffenseifer Feſſeln angelegt hätten.

Beim Kirchenbau konnte jene rein dekorative Auffaſſung nicht in gleicher Weiſe überhand nehmen, wie bei den Paläſten und Wohnhäuſern. Borromini'ſche Vorbilder beherrſchen hier allgemein die Gemüther, ohne daß irgend ein hervorragendes Talent ſich äußert. Die beachtenswertheſten finden ſich in Mantua: die Kirche S. Maurizio, entworfen 1609 von *Anton Maria Viani*, erhielt entſchieden weſentlich ſpäter die große Façade, deren Grundrißſchwingungen wohl die ſtärkſten Italiens ſind. Mächtiger noch wirkt die im Rohbau ausgeführte einfach konkav geſchwungene Façade der jetzt als Artillerieniederlage benutzten Kirche in der Achſe der Piazza Virgilia, eine rieſige Kouliſſe vor dem ſcheinbar älteren (jetzt unzugänglichen) Langhauſe, deren Krümmung hier inſofern begründet ist, als durch dieſelbe geſchickt die ſchiefe Stellung zum Platze verdeckt wird. Der barocke, doch unbedeutende Palazzo Bianchi, jetzt Episcopio ſei hier noch, als jener Kirche ſtiliſtiſch naheſtehend, genannt.



XXI. KAPITEL.

Der Theaterbau und die Bibiena.

Auf den inneren Zuſammenhang zwiſchen Kirche und Theater wurde bereits bei Beſprechung der Kunſtthätigkeit Pozzo's hingewieſen. Das Oratorium, in welchem ſich neben dem chriſtlich-kirchlichen auch das dramatiſche Element der alten Myſterien erhalten hatte, war die Uebergangsſtufe von jener zu dieſem; der Klerus ſtand dem Theater keineswegs feindlich gegenüber. Nicht nur der weltliche Leo X. förderte es, ſondern auch der ſtrenge Carlo Boromeo duldete es gern, ſobald die Stücke nichts gegen die Religion und Sittenreinheit Verſtoßendes befaßen. Erſt mit der wachſenden Verwilderung der Bühne entſtand eine klerikale Gegnerſchaft wider dieſelbe, welche namentlich durch den berühmten Kanzelredner und Jeſuitenpater Paolo Segneri († 1694) auf das Schneidigſte zum Ausdruck gebracht wurde. Aber ſchon lange hatte die Kirche von der Oper die muſikaliſche Ausſtattung der Oratorien herübergenommen, namentlich ſeit im Aleſſandro Scarlatti die weltliche und geiſtliche Muſik ſich begegneten und vorher Giacomo Cariſſimi, der Meiſter der Meſſen, Cantaten und Oratorien, die Geſetze geſchaffen hatte, nach welchen nunmehr die Opern komponirt wurden. Die Azione sacra dieſes Meiſters in den Kirchen entſpricht dem Teatro sacro des Pozzo; Kirche und

Theater begannen ſich zu verſchwiſtern, ſeit im Theater mehr und mehr die edlen Geiſter künſtleriſche Anregung ſuchten und die Kirche mehr und mehr an die Schauluſt der minder Gebildeten ſich wendete.

Die Geſchichte der italieniſchen Bühne iſt ſchon öfter Gegenſtand gelehrter Unterſuchung geweſen. Stets hat man der Oper als einen bitteren Vorwurf nachgeſagt, daß ſie auf die ſceniſchen Ausſtattungen über Gebühr Werth gelegt habe, ja daß von den Theatermaſchiniſten die Kunſt verdrängt worden ſei. Leider fehlt es aber noch ganz an Unterſuchungen über die dekorative Ausſtattung der Bühne, die man ſeit Richard Wagner und ſeit dem Wiedererwachen des Gedankens, daß künſtleriſches Wohlbefinden nur in künſtleriſch wohlgeordnetem Raume möglich iſt, doch nicht mehr ſo verächtlich behandeln ſollte, als dies bisher geſchah. Die „Schauluſt“ wird in den Literaturgeſchichten zumeiſt als eine Begierde niedrigerer Seelen dargeſtellt. Aber wer die Theaterdekorationen der Barockzeit ſieht, wer weiß, daß im 17. Jahrhundert, nach der Zeit Michelangelo's und Rafael's, die Baukunſt und die Malerei die vorherrſchenden Kunſtformen waren, ebenſo wie es heute nach Goethe und Beethoven Dichtkunſt und Muſik ſind, der wird mit mehr Aufmerkſamkeit die Idealentwürfe betrachten, welche ein bauluſtiges Zeitalter auf den Bühnen ſich vorführte, der wird zugeſtehen, daß die Zuſchauer von damals, die eben mehr von der Schönheit des architektoniſchen Entwurfes verſtanden und bei gelungenen Darſtellungen daher auch mehr zu denken wußten, als unſer Publikum, nicht eben ſo kunſtverlaſſen waren, wenn ſie dem Geklimper Marini'ſcher Liebelei mit halbem Ohre zuhörend, mit dem Auge künſtleriſche Schöpfungen von ſolcher Kühnheit genoſſen, daß dieſelben in feſtem Material auszuführen deren eigene Großartigkeit verbot.

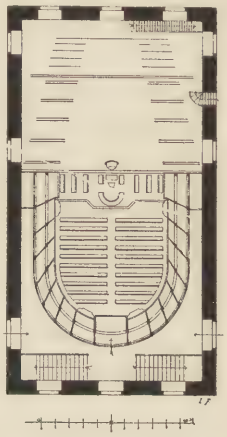


Fig. 197. Früheres Theater zu Hannover. Grundriss.

Von den Tagen des Buontalenti an beginnt der künſtleriſche Zug in der Theaterdekoration ein allgemeiner zu werden.

Des Florentiner Meiſters Nachfolger, hinſichtlich des Ruhmes ein Neuerer der ſceniſchen Anordnungen zu ſein, war *Giacomo Torelli* (geb. zu Fano 1608, † 1678). Als Mittelsmann darf jener *Francesco Guitti* gelten, welcher im Karneval 1638 in Ferrara die Aufführung leitete und ihre Darſtellung im Stich herausgab. An ſeinen Blättern erweiſt ſich, daß eine direkte Verbindung zwiſchen Scene und Publikum, wie ſie zu Vicenza beſtand, noch für erwünſcht galt, da zu der von triumphbogen-

artiger Architektur umgebenen Bühne eine breite Freitreppe führte. Aehnlich ſchuf *N. Michetti.* Torelli errichtete zunächſt in ſeiner Vaterſtadt einige Maſchinen für die Bühneneinrichtungen, von denen Kunde nach Venedig drang. Dorthin berufen, bewährte er ſich auf's Neue. Seine Erfindungen wurden durch den Stich der Allgemeinheit zu eigen gemacht. Leider kenne ich nur Einzelnes von dieſen Blättern. Namentlich überraſchte die am Theater S. Giovanni e Paolo angebrachte Maſchine, durch die es gelang, mit einem Schlag durch mit Gewichten beſchwerte Hebel und Winden die ganze Scene zu verändern, eine Einrichtung, die ſchnell auf allen Bühnen Eingang fand. Auch nach Paris an den Hof Ludwig XIV. wurde er gerufen, wo er vielbeſchäftigt bis 1662 blieb. So richtete er beiſpielsweiſe für Corneille deſſen „Andromeda" zu größter Zufriedenheit des Dichters ein. Die Stiche, welche er herausgegeben, lehren, daß er der Florentiner Schule, namentlich Poccetti, nicht fern ſtand. Nach Fano zurückgekehrt, erbaute er dort, unterſtützt von fünf Patriziern der Stadt, auf gemeinſame Koſten das noch erhaltene Teatro della Fortuna, das durch ganz Europa einen Ruhm durch den phantaſtiſchen Reichtum ſeiner Dekorationen erwarb. Es heißt, daß, als 1699 das kaiſerliche Theater in Wien in Flammen aufging, Kaiſer Leopold ihn zum Wiederaufbau und kurz vor ſeinem Tode noch Ludwig XIV. abermals nach Paris berufen habe, in der Abſicht, von ihm das Theater in Verſailles errichten zu laſſen. Die Nachricht, daß er bereits 1678 geſtorben ſei, widerſpricht jedoch dieſen Angaben. Es iſt höchſt bezeichnend, daß, wie Milizia erzählt, der Künſtler teſtamentariſch feſtſtellte, an ſeinem Todestage ſolle alljährlich zu S. Pietro in Valle in Fano, ſeiner Begräbnißkirche, ein von ihm ausgeführter Katafalk aufgerichtet werden: die Erinnerung an ſein glänzendes aber vergängliches Wirken ſollte wenigſtens durch ein Legat feſtgehalten werden.

Der Schule Torelli's gehören verſchiedene auch in Deutſchland thätige italieniſche Künſtler an. So *Tomaso Giusti,* welcher 1686 das jetzt verſchwundene Theater zu Hannover ſchuf (Fig. 197), einen in Fachwerk errichteten, ſchlichten Bau, bei dem der Zuſchauerraum die Grundform eines nur wenig geſtelzten Halbkreiſes hat. Das Parterre war wagrecht, drei dasſelbe umgebende Stufen führten zu einem von einer Baluſtrade eingefaßten Sitzplatz, hinter welchem fünf Ränge zu je 19 Logen mit immer mehr zurückweichenden Grundlinien der Brüſtung aufſtiegen. Vor dieſelben bauten ſich die Eck- und Mittellogen balkonartig. Die Bühne war von einer ganz außerordentlichen Tiefe.

Aehnlich dürfte etwa das 1802 abgebrochene Opernhaus in München geweſen ſein, welches 1658—1662 *Francisci* (vielleicht identiſch mit *Francesco Saturini*, dem Erbauer der Bucentaur auf dem

Starenberger See 1662?) angeblich nach dem Vorbild des Vicentiner Theater's ſchuf.

An Torelli ſchließt ſich in Italien die Familie der *Galli Bibiena* an, welche nun ihrerſeits die Theatermalerei und den Theaterbau zu der höchſten Stufe, zu einer künſtleriſchen Vollendung brachte, wie ſie nie wieder erreicht wurde.

Der Stammvater dieſes Kreiſes außerordentlicher Künſtler, *Giovanni Maria Galli,* genannt *Bibiena,* (geb. zu Bibiena 1625, † 1665), war ein Maler aus der Schule des Francesco Albani. Zum beſſeren Verſtändniß der Familie ſei die Geſchlechtstabelle gegeben.

Giovanni Maria.

Ferdinando.			*Francesco.*		*Maria Oriana* Malerin.
Alessandro.	*Giuseppe.*	*Antonio.*	*Giovanni*	*Carlo.*	
	Carlo.				

Ferdinando Galli Bibiena (geb. zu Bologna 1657, † daſelbſt 1743), kann als der Vollender der Stilrichtung ſeiner Familie gelten. Er trat zunächſt in die Dienſte des Herzogs Ranuccio II. Farneſe (1646—1694), welcher zu Parma reſidirte. Hier ſchuf er die Villa zu Colorno, deren Anlage gerühmt und deren Gärten als beſonders köſtlich geprieſen werden. Bald wendete er ſich aber der Theaterarchitektur zu, für welche er eine Reihe der koſtbarſten Entwürfe lieferte. Eine Sammlung derſelben wurde durch *Pietro Giovanni Abbati* im Stich herausgegeben (nach 1703) [1]).

In den zahlreichen Blättern dieſer Werke zeigt ſich Bibiena als der größte Meiſter barocken Raumentwurfes. Er giebt ſich dem Rausch des Schaffens hier um ſo feuriger hin, als ihn die Geſetze der Statik, alle jene tauſend den Schaffensdrang der Architekten hemmenden Nebenumſtände und Bedenken nicht behindern. Gewaltige Säle, kühn gedachte Deckenentwicklungen, Durchblicke von maleriſcher Wirkung, eine Fülle des ſelbſtändigſten, bald beſcheideneren, bald rückſichtslos wilden, den lombardiſchen Stuckatoren an krauſem Schwulſt nichts nachgebenden Details, eine unermüdliche Schöpferkraft, der ein ganzes Zeughaus barocker Ideen zu unbeſchränkter Verfügung ſtand, erfüllen jene Blätter. Alte Gedanken kommen zum Vorſchein. So tauchte wieder die häßliche, zuerſt von Michelangelo an den Fenſtergewänden von St. Peter und an der Porta Pia angewendete Form der Giebel oder Ueberwölbungen auf, welche aus drei Seiten des Achtecks gebildet iſt;

[1]) Varie opere di Prospettiva, Bologna.

ja ſelbſt die ernſt und würdig behandelte Gothik alter Feſtungswerke findet in einem dieſer Entwürfe Platz, wie denn auch, den betreffenden Stücken entſprechend, das Bauernhaus zur Darſtellung gelangt. Es ſind dies bemerkenswerthe Zugeſtändniſſe des Architekten an die damals beliebten Darſtellungen von heiligen Gegenſtänden, Legenden etc.

Neben dieſen Theaterarchitekturen ſpielen in Ferdinando's Kupferwerk die Darſtellungen von für Kirchen und Säle berechnete Deckenentwürfe im Sinne Pozzo's eine bedeutende Rolle. Die perſpektiviſchen Künſte des Meiſters, ſeine Unbedenklichkeit gegen ſtatiſche Unmöglichkeiten, aber auch ſeine geiſtvolle Schaffensart ſind hier wieder zu finden. Nur ſind hier mit Abſicht wuchtige Bauformen, die ſchweren Säulen des Pittihofes und ähnliche Motive in die gemalte Architektur verflochten. Katafalke und Theatra sacra vollenden die Sammlung.

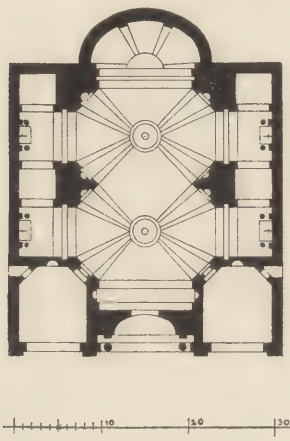


Fig. 198. S. Antonio Abate zu Parma. Grundriss.

Der Luſt an hoher Prachtentfaltung konnte Fernando bei den grossen Feſten fröhnen, zu deren Anordnung ihn König Karl III. von Spanien heranzog. Er ſchuf die Dekorationen bei der zu Barcelona (1708) abgehaltenen Vermählungsfeier des Fürſten mit Eliſabeth von Braunſchweig-Lüneburg. Wie derſelbe 1711 als Karl VI. zum Kaiſer gekrönt worden war, berief er den italieniſchen Künſtler als erſten Baumeiſter und Proſpektivmaler zu ſich, als welcher er in Wien den künſtleriſchen Veranſtaltungen gelegentlich der 1716 erfolgten Geburt des jung verſtorbenen Erzherzogs Leopold vorſtand. Später zwang ihn der Zuſtand ſeiner Augen, nach Bologna zurückzukehren. Von ſeiner Wirkſamkeit in Oeſterreich wird noch zu ſprechen ſein.

Jedoch hinderte ihn ſein Leiden nicht, ſich nunmehr auch in der praktiſchen Architektur noch thätig zu erweiſen. So ſchuf er in Parma die Kirche S. Antonio Abate (Fig. 198), in der er ſeinem Drang nach eigenartiger Geſtaltung freien Lauf ließ. Der Bau iſt in ſeinen Grundmotiven einfach: ein rechtwinklich oblonges Schiff mit abgeſchrägten Ecken und je zwei tiefen rechtwinklichen Kapellen an der Langſeite. Zwiſchen dieſen tritt aber der Mittelpfeiler übereck den Abſchrägungen entſprechend vor, ſo daß das Gewölbe ſich ſcheinbar in zwei Kuppeln theilt. Dieſe Anordnung kommt zuerſt in Franken und Böhmen vor und dürfte daher eine Erinnerung aus Deutſchland ſein. Die Kappen zwiſchen den Kuppeln ſind reich und derb ſtuckirt und mittelſt breiter ornamentaler Oeffnungen durchbrochen, ſo daß man durch

dieſelben auf ein zweites höher gelegenes, in friſchen, etwas bunten Farben mit Wolken, Engeln und Heiligen bemaltes Gewölbe ſieht. Aehnlich iſt die Ueberdeckung des Chores angeordnet. Der Gedanke der künſtlichen Erweiterung des Raumes hat alſo hier eine neue Form erhalten. Der Eindruck, als blicke man in den geöffneten Himmel, als ſeien die Heiligen bei dem Gottesdienſte leiblich gegenwärtig, wird durch die ausgeſuchteſten Mittel angeſtrebt. Aber je weiter die Architekten in denſelben gingen, je realiſtiſcher ſie die Frage auffaßten, je mehr ſie der Malerei in ihrer Abſicht zu täuſchen behülflich waren, um ſo deutlicher erfaßt uns die Erkenntniß, daß der einzige Getäuſchte eben der Künſtler ſelbſt iſt. Hierbei überraſcht doch an ſo gewandtem Künſtler das Ungeſchick, mit welchem Ferdinando hier vorging, da er nicht verhindern konnte, daß man durch die Oeffnungen

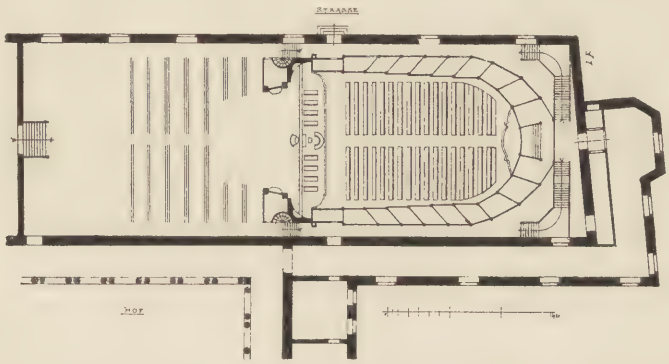


Fig. 199. Teatro reale zu Mantua. Grundriss.

des unteren auch die an die Wirklichkeit erinnernden Konſtruktionstheile des oberen Gewölbes ſieht. Auf die Praxis übertragen, fügten ſich die Entwürfe eben nicht ſo bequem dem Willen des Architekten als in den Theaterperſpektiven. Die ſonſtige Architektur iſt matt und ſaftlos, bemerkenswerth nur das Thormotiv, eine ſtattliche joniſche Pilaſterſtellung mit einer eingeſtellten, gleichfalls joniſchen Ordnung. Im Mittel unter dem Hauptgiebel trägt dieſe einen Bogen, welcher einer zum Eintritt einladenden Exedra Raum giebt.

Ein zweites, weitaus anziehenderes Werk Ferdinando's iſt der Arco del Meloncello, ein Korbbogen, welcher die von Porto Saragozza zu Bologna nach Oſten führende Landſtraße für den nach der Wallfahrtskirche St. Madonna di S. Luca führenden Arkadengang überbrückt und darüber ein geiſtreich entworfener offener Rundtempel, zu dem ſeitliche toskaniſche Säulenhallen führen: die Uebertragung der in der Theaterdekoration geübten Kunſt wirkungsvolle Abſchlüſſe der Perſpektive zu

bieten auf die freie Natur und den Monumentalbau. *Carlo Francesco Dotti* führte den Bau aus.

Eine von Ferdinando's letzten Arbeiten war das Teatro reale zu Mantua (Fig. 199)[1]), welches *Andrea Galluzzi*, von dem ich ſonſt nur die Darſtellung eines reichen 1720 für einen franzöſiſchen Prinzen errichteten Katafalks kenne, 1735 vollendete. Wir ſehen ein langes Rechteck mit ſtarken Umfaſſungsmauern, deſſen Einbauten ganz in Holz ausgeführt ſind. Etwa in der Mitte das Proſcenium; davor das Orcheſter; die Zugänge zum Parterre befinden ſich zu beiden Seiten und in der Achſe, über allen dreien erheben ſich Logen, die ſich in mehreren Geſchoſſen in geſtreckter Hufeiſenform um das Parterre legen. Immer noch ſind dieſelben, wie im antiken Theater, architektoniſch geſondert von dem Proſcenium. Die Bühne iſt ſehr tief. Es ſcheint im ganzen Bau mehr auf die praktiſchen als künſtleriſchen Bedürfniſſe Gewicht gelegt worden zu ſein, da ſelbſt auf eine Außenarchitektur verzichtet wurde.

Ferdinando's Sohn *Alessandro Galli Bibiena* († 1760) ſcheint den größten Theil ſeines Lebens in Deutſchland zugebracht zu haben und zwar vorzugsweiſe als Architekt und Proſpektivmaler des kurpfälziſchen Hofes. Wir werden die Thätigkeit dieſes Künſtlers, der in ſeine Kunſtart viel von deutſchem Weſen aufnahm, an anderer Stelle zu beſprechen haben.

Auch *Giuseppe Galli Bibiena* (geb. 1696, † zu Berlin 1757), verbrachte ſein Leben faſt ausſchließlich in Deutſchland, nachdem er unter ſeinem Vater in Wien ſeine Studien begonnen hatte. Er iſt derjenige, der des Vaters Ruhm am meiſten zu verbreiten und fortzupflanzen beſtimmt war. Schon 1723 ſchuf er die Dekorationen zu einem großartigen Feſte des kaiſerlichen Hofes in Prag, von dem uns Kupferſtiche erhalten ſind. Es wurde unter freiem Himmel ein Theater aufgeführt, das wichtige Aufſchlüſſe über das Ideal eines ſolchen gab, da bei dem Mangel der in großer Spannweite ſchwer ausführbaren Deckenkonſtruktion der Architekt hier ſich freier entfalten konnte. Der Grundriß zeigt noch ſtarke Anlehnung an die italieniſchen Werke des 17. Jahrhunderts. Der Saal iſt oblong, nach hinten im Halbkreis geſchloſſen. Nur vor letzterem ziehen ſich die 16 Stufen der Arena hin. Ueber dieſelben ragt eine barock lebendige Säulenarchitektur, die ſich auch an den Seitenwänden hinzieht und hier Logen umſchließt. Im Vergleich zum modernen Theater nimmt dies Proſcenium eine auffällig bedeutende Stellung ein. Zwiſchen den beiden Flanken desſelben, in einer Breite von 110 Prager

[1]) Ich urtheile nach in der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindlichen Originalplänen.

Fuß = etwa 32,5 Meter erſtreckt ſich das weite Parterre. In der Mitte desſelben iſt der Sitz des regierenden Herrn angeordnet. Die Stelle des Harlekinmantels erſetzen zwei im Stil des Proſceniums aufgebaute Pavillons, in denen die Singchöre Aufſtellung fanden. Das Orcheſter

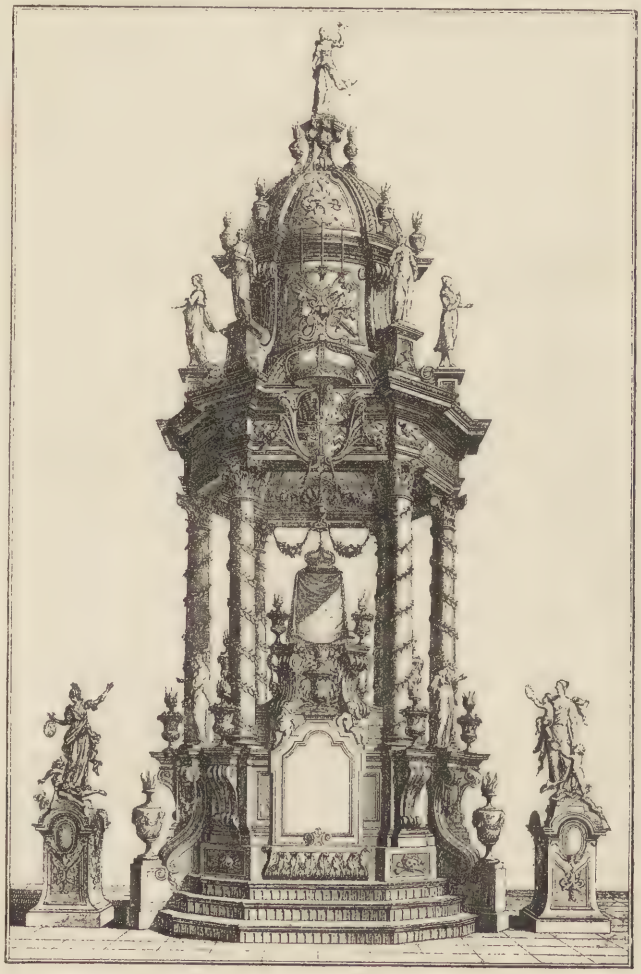


Fig. 200. Katafalk für den Erzbiſchof Karl Joſef von Trier.

trennt die Beſchauer von der Bühne, auf welcher die reichſten architektoniſchen und landſchaftlichen Proſpekte ſich ablöſten. Die Fülle der in denſelben niedergelegten Phantaſie iſt eine oft geradezu erſtaunliche. Es muß immer wieder auf dieſe Arbeiten als auch die Darſtellungen der letzten Ziele der Barockarchitektur hingewieſen werden.

Giuſeppe ließ ſeit 1740 in Augsburg ein Kupferſtich-Werk erſcheinen

„Architetture e prospettive," welches er Kaiſer Karl VI. widmete. Dieſes giebt einen Anhalt für das Wanderleben der Künſtlerfamilie, die an die verſchiedenſten Höfe berufen wurde, um Feſtdekoration zu ſchaffen. So entſtand für Karl Joſef Ignaz Anton, Herzog von Lothringen, Erzbiſchof von Trier, 1711 ein noch relativ einfach gehaltener Katafalk (Fig. 200), 1715 jener für König Ludwig XIV., bei dem der Aufwand bereits ein großartiger iſt. Dann folgte derjenige für Pfalzgraf und Kurfürſt Johann Wilhelm, welcher zu Düſſeldorf 1716 ſtarb. Die großartigſten Veranſtaltungen fanden in Dresden ſtatt, als der Kurprinz, ſpäter König Auguſt III., ſich 1719 mit der öſterreichiſchen Prinzeſſin Maria Joſepha vermählte. Dort hatten kurz vorher (1718—1719, zwei venetianiſche Künſtler *Alessandro* und *Girolamo Mauro (Mauri?)* den Bau des 1849 abgebrannten Opernhauſes vollendet (Fig. 201). Der Grundgedanke desſelben bot nichts Neues, doch dürfte vorher kaum ein Werk von gleicher Durchbildung im Detail entſtanden ſein. Der Saal beſtand aus einem Oval, deſſen eine Spitze durch das reich ausgebildete Proſcenium abgeſchnitten wurde. Um das Parterre legten ſich wie damals üblich einige Stufen, hinter welchen erſt die Logenränge aufſtiegen. Jede Loge hatte für ſich einen Balkon. Großartig war namentlich die Hofloge in der Achſe des Theaters ausgebildet, deren Balkon weit auslud und von den übrigen völlig unterſchieden war. Denn wenn gleich der Ehren-Sitz des Herrſchers, der Hofherren und Miniſter noch im Parterre ſich befand, ſo war doch die mittlere Abtheilung des erſten Ranges auch für den Kurfürſten und König vorbehalten, während den Hofdamen die ſeitlichen eingeräumt wurden. Zu der Hauptloge aber war der Zugang durch den Südoſtflügel des Zwingers, welcher damals eben fertig geworden war, ſo daß dieſer gewiſſermaßen als Vorhalle des Theaters benutzt wurde. Die Scene iſt wieder von bedeutenden Verhältniſſen.

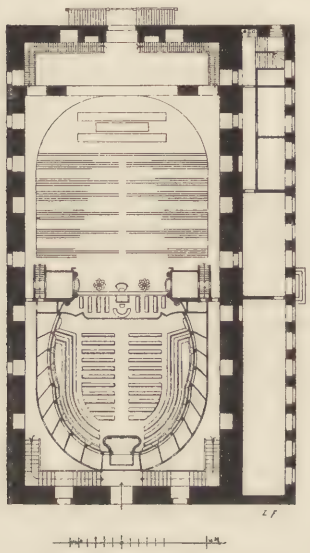


Fig. 201. Früheres Opernhaus zu Dresden. Grundriss.

Dem Aleſſandro Mauro begegnen wir 1728 in Rom, wo er die Kirche S. Lorenzo in Damaſo feſtlich ausſchmückte.

Das neue Dresdner Opernhaus gab Bibiena Gelegenheit, ſeiner Meiſterſchaft in der Behandlung ſceniſcher Architekturen freien Lauf zu laſſen. Was er hier an lichten, glanzvollen Idealräumen, an weiten Hallen, mächtigen Treppen, Rampen, Galerien u. ſ. w. geſchaffen, ge-

hört wohl zu den glänzendſten Darbietungen der Bühne (Fig. 202). Man wird die Kupferſtiche, welche doch in beſcheidenem Maße die Wirkung dieſer großartigen Leiſtungen wahrer Raumdichtung wiedergeben, nicht durchblättern können, ohne zugeſtehen zu müſſen, daß die Dürftigkeit der dramatiſchen Handlung, das Vorwiegen des rein Repräſentativen in

Fig. 202. Theaterdekorationsentwurf für Dresden von Giuſeppe Galli Bibiena.

der gleichzeitigen Dichtung, der uns ſonſt unverſtändliche Mangel an ſceniſcher Handlung nur dadurch erklärt werden kann, daß eben das Theater des Bibiena in der Hauptſache eine Schaubühne war, welche durch die in jener Zeit von den Großen der Welt vorzugsweiſe gepflegten und gewürdigten Künſte auf ihr Publikum zu wirken ſtrebte. Nicht die Handlung war das Entſcheidende, nicht forderte man einen ſchnellen

Fortgang der Entwicklung, wie er auf den primitiven Bühnen eines Shakeſpeare möglich war, ſondern das geſprochene oder geſungene Wort war nur das verbindende Glied für die dem Auge gebotene Poeſie, man bedurfte eines ruhigen Zeitmaßes, damit die feſtlichen Aufzüge der Haupt- und Staatsaktionen, während die recitativen Chöre und langwährenden Arien erklangen, die Prachträume der Scene erfüllen und die großartigen „lebenden Bilder“ zur Entwicklung gelangen und bewundert werden konnten. Die bildende Kunſt und vorzugsweiſe die Architektur erwies ſich eben auch hier, in der Wohnſtätte des Dramas, als die leitende Kraft des Jahrhunderts. Man thut Unrecht, dieſe Eigenthümlichkeit zu unterſchätzen. Man kann die Theaterſtücke jener Zeit ohne dieſelbe ebenſo wenig würdigen, wie etwa die Zauberflöte ohne die Muſik nur nach dem Textbuch. König Auguſt der Starke war gewiß erfahren genug in den Fragen des verfeinerten Genuſſes, als daß man ihm dauernde Freude am Langweiligen zumuthen könnte. Das Theater wirkte in jener Zeit mit anderen Mitteln, aber es wirkte kaum minder künſtleriſch als heute. Noch ſpielt das „Koſtümfeſt“ bei uns eine dem damaligen Theater verwandte Rolle. Wir werden ſehen, daß dieſes zeitweilig, namentlich durch Servandoni, die Lehrſtätte der Architektur und als ſolche von hoher Bedeutung für die Entwicklungsgeſchichte des Geſchmacks und ſogar des Stiles wurde, wie es wohl auch die heute noch die Höfe beherrſchende Kunſt der Ceremonie weſentlich mit beeinflußt haben mag.

Eine Wiederholung fand der in Dresden entfaltete Glanz durch die Hochzeitsfeierlichkeiten zu München bei Vermählung des Kurprinzen Carl Albrecht von Bayern mit Maria Amalia Joſepha, Kaiſer Josephs I. Tochter (1722). Nicht nur die Stiche, ſondern namentlich auch die einen Einblick in die unvergleichlich reiche Geſtaltungskraft Giuſeppe's gewährenden Skizzenbücher des Meiſters, welche das Kgl. Kupferſtichkabinet zu München beſitzt, bezeugen die große Meiſterſchaft des Feſtdekorateurs.

Der Tod des Franz Ludwigs, Pfalzgrafen von Neuburg, Erzbiſchofs von Mainz, welcher 1732 zu Breslau erfolgte, ſowie die Hochzeit der Erzherzogin Maria Anna, der Tochter Kaiſer Karl VII. mit Karl Alexander von Lothringen (1744), gaben weitere Veranlaſſungen zu großartiger Prachtentfaltung.

Die Folgezeit brachte der Meiſter am Hof von Bayreuth zu, wo er den noch erhaltenen köſtlichen Theaterbau (1747) ſchuf. Die Façade desſelben iſt einfach und ſchon ſtark von franzöſiſchen Einflüſſen beherrſcht; das Erdgeſchoß gequadert; im Mittel ein kräftig vorſpringendes Riſalit mit dem Thor, darüber beide Obergeſchoſſe zu-

ſammenfaſſend eine joniſche Säulen-, und an den Flügeln eine Pilaſterordnung. Eine Attika mit Statuen bekrönt den wohlangelegten und ziemlich anſpruchsloſen Bau. Das Innere hat ſich mit ſeltener Reinheit

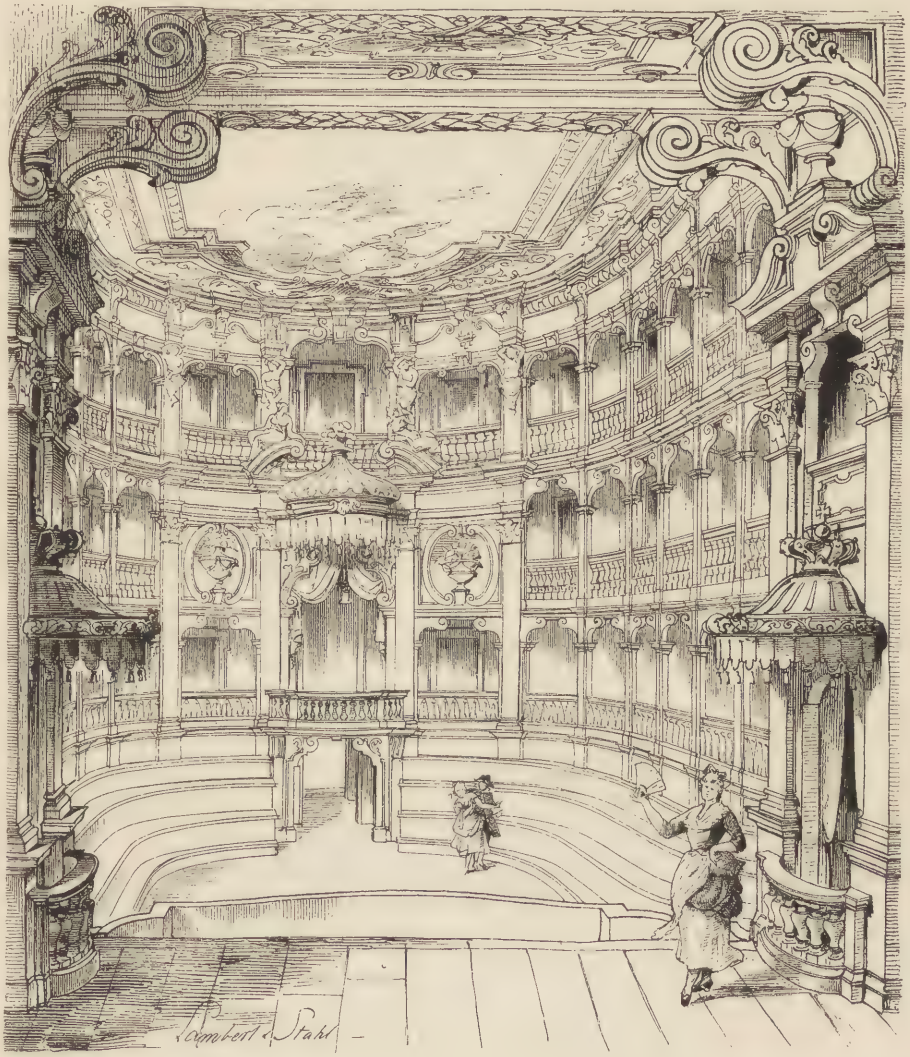


Fig. 203. Entwurf eines Opernhauſes von Giuseppe Galli Bibiena.

den geiſtigen Hauch ſeiner Entſtehungszeit erhalten. Um das Erdgeſchoß legt ſich ein Amphitheater, zu dem ſeitliche Treppen aufſteigen, dahinter erheben ſich drei Ränge. Im Mittel befindet ſich eine ſtattliche, durch zwei Ränge reichende, von Halbſäulen eingefaßte Hofloge, über der ſich

ein Baldachin vorbaut. Das Proſcenium iſt reich geſchmückt, das Detail überall ſaftig und voll, noch nicht beengt durch die Aengſtlichkeit in dem Beſtreben, die größte praktiſche Raumausnutzung zu erzielen, das Ganze von wohnlicher Breite, anmuthender Pracht, ein entzückend heiterer Feſtraum, wie deren nicht oft gleiche in ſo künſtleriſch abgerundeter Geſtaltung geſchaffen wurden.

Von Giuſeppe, welcher 1750 das Opernhaus zu Dresden erneuerte, indem er die Hofloge, jetzt der officielle Sitz des Fürſten, auf Koſten der andern Logen vergrößerte, ſtammt auch der Theaterplan, den er 1749 ausarbeitete und 1753 dem Kurprinzen Friedrich Chriſtian von Sachſen überreichte [1]) und welcher ein ſehr deutliches Bild des Ideals eines kleineren Opernhauſes giebt (Fig. 203 und 204). Das Syſtem von Bayreuth iſt wenig verändert. Die Pracht des Aufbaues, die heiterbehagliche Stimmung der Architektur, die ebenſo ſchöne als reiche Ausbildung der Hauptmotive, die geſchickte Einfügung des Details, alle dieſe Vorzüge eines wohldurchbildeten, echt künſtleriſchen Entwurfes finden ſich hier wie dort. Nur die Dekoration der Brüſtungen und des Proſceniums iſt eine veränderte und der breite Fries zwiſchen dem oberſten Rang und der Decke fehlt. Bemerkenswerth iſt, daß Bibiena hier ſchon die Treppe, welche dort von der Hofloge zum Parterre führt, fortließ, mithin die veränderte Auffaſſung des Werthes der Plätze zum Ausdruck brachte.

Antonio Galli Bibiena, der letzte Sohn Fernando's (geb. zu Parma 1700, † zu Mailand 1774), ſcheint weniger im Auslande thätig geweſen zu ſein als ſeine Brüder. Der Theaterbau war aber auch ſein Gebiet. So ſchuf er 1753 aus dem Saal des großen Rathes das Teatro dei Rinnuovati im Palazzo della Repubblica zu Siena, baute ferner 1755 das ſchon 1677 von der Accademia dei Risvegliati errichtete Teatro Manzoni zu Piſtoja um, welches letztere jedoch 1842 und und 1864 abermals neue Geſtaltungen erhielt. Unmittelbar auf dieſe Bauten folgte die Errichtung des mächtigen Teatro Communale zu Bologna (1756—1763) und des Theaters in der Accademia Virgilana zu Mantua (1769). Für dieſe Bühnen, bei deren letzterer namentlich die Verhältniſſe und Einrichtungen der Scene gerühmt werden, welche ich jedoch leider nicht aus eigener Anſchauung kenne, wie für die Pergola zu Florenz malte er ſeiner Zeit vielbewunderte Dekorationen. Doch war er auch in Wien und ſelbſt in Ungarn thätig.

Der Sohn Giuseppe's, *Carlo Galli Bibiena* (geb. zu Wien), ſoll in

[1]) Jetzt in der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden.

Frankreich, Flandern, England und Italien thätig gewesen sein, ohne daß ich Werke seiner Hand nachzuweisen wüßte.

Dem Fernando nahe verwandt war *Francesco Galli Bibiena,* sein Bruder (geb. zu Bologna 1659, † 1739), der in Genua, Neapel, hier bei den Festen Philipps V., in Mantua, Verona und Rom, sowie in Bologna thätig war. Von dem, was er hier geschaffen, weiß ich nichts zu berichten, außer von dem Bau des Teatro Filarmonico zu Verona, welches er nach einem Brande gemeinschaftlich mit dem großen Dramatiker *Francesco Scipione Maffei* in zweckentsprechender Weise einrichtete. Auch diesem Bau fehlt, wie den meisten italienischen Schauspielhäusern der Bibiena, die Façade. Die innere Einrichtung kenne ich nicht. Ihm gehört auch das Theater zu Nanzig an, wenigstens seiner Einrichtung nach, die aber bis auf die gemalte Decke gänzlich verändert worden ist. Das Teatro degli Aliberti in Rom tadelt Milizia ebenso bitter, als er jenes in Verona lobt, dessen Vorzüge er freilich ausschließlich der Mitwirkung des von ihm hochverehrten Maffei zuweist.

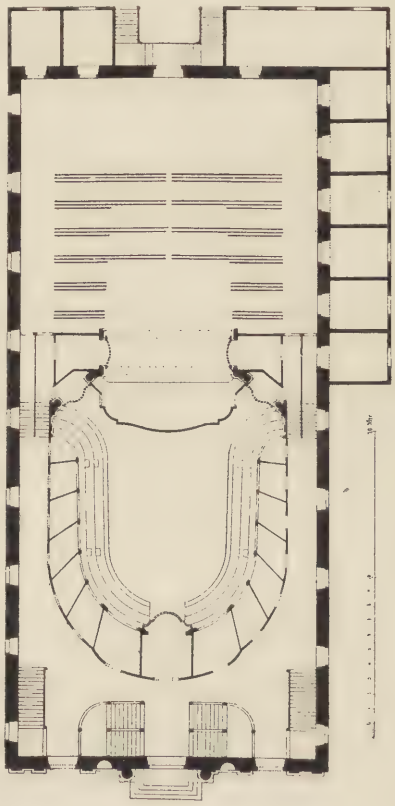


Fig. 204. Entwurf eines Opernhauses von Giuseppe Galli Bibiena.

In seinem großen Druckwerke „L'architettura civile [1])" giebt uns Francesco weniger ausgeführte Bauten als tüchtige geometrische und perspectivische Studien, vor allem aber eine Reihe bedeutender Detailentwürfe und somit einen Einblick in die Behandlung der architektonischen Glieder, wie sie jener Periode und Kunstrichtung als Ideal vorschwebten. An denselben fällt zunächst die Absicht auf, durch weiche, anschmeichelnde Linienführung die Herbheiten der klassischen Ordnungen zu verdecken. Die Ornamente werden wie aus flüssigem Teig gebildet, das Ganze entbehrt der Kraft, strotzt von bequemem Reichthum in sybaritischer Fülle. Das Wesen der antiken Formen wird gänzlich aufgehoben. Die einzelnen Theile derselben werden dekorativ auf-

[1]) Parma 1711.

gefaßt und dementfprechend beliebig verändert und alle erdenklichen Gebilde der Natur zu neuen ornamentalen Motiven gebrandfchatzt. Die Lostrennung von der alten Formenwelt ift hier eine völlige, das italienifche Barock feiert feinen letzten Triumph, indem es hundert Jahre nach Dietterlin bei einer Kunftart angelangt ift, die nur mit der diefes fortgefchrittenften Meifters der deutfchen Renaiffance verglichen werden kann.

Es bleibt uns noch der Sohn des Francesco[1]), *Carlo Giovanni Galli Bibiena*, von dem ich nur eine eigenartige Wendeltreppe im Palazzo Savini, jetzt Soccini, zu Bologna kenne. Diefelbe fchlängelt fich um die als Spille benutzte Koloffal-Geftalt eines Atlas und endet nach oben in einen trotz des geringen Raumes reizvollen Umgang, eine höchft phantafievolle, an Wiener Bauten (Palaft des Prinzen Eugen u. f. w.) erinnernde Schöpfung.

Neben dem älteften Bibiena wirkte in Bologna eine Reihe von Malern, die fich außer der großen Gefchichte mit Vorliebe der dekorativ-architektonifchen Kunft widmeten. In dem Umftand, daß die eigenthümliche Richtung derfelben fich in ganzen Familien lebendig erhielt, liegt der Beweis, daß zu Bologna eine wohlausgebildete Schule beftand. Hier einige Namen aus derfelben:

Cesare Manzini und fein Sohn *Raimondo* (geb. zu Bologna 1669) des letzteren Schüler *Angelo Michele Monticelli* (geb. zu Bologna 1678) und deffen Sohn *Giovanni Giacomo* (geb. zu Bologna 1692), des letzteren Lehrer *Agostino Metelli* (geb. zu Bologna 1609, † zu Madrid 1660?). Ferner *Giuseppe Aldrovandini* und feine Söhne *Domenico* und *Mauro*, welche beide um 1680 als Perfpectivmaler, auch für Theater, berühmt waren. Letzterer dürfte vielleicht mit dem in Dresden genannten Girolamo Mauro in Verbindung zu fetzen fein. Mauro's Sohn *Pompeo Agostino Aldrovandini* (geb. zu Bologna 1677, † zu Rom 1735) wird als an Theatern zu Bologna, Turin, Dresden, Wien, Prag u. a. O. thätig genannt, *Tomaso*, der Sohn Domenico's (geb. zu Bologna 1653, † dafelbft 1736), galt für einen der erften Dekorationsmaler Italiens und malte als folcher 1704 den Saal des großen Raths in Genua. Von *Pietro Righini* befitzen wir ein in Augsburg erfchienenes Werk, welches feine im phantaftifchen Stil der Bibiena, aber ohne deren Schwung gezeichneten Dekorationen für Mailand wiedergiebt.[2]) Ferner fei als hervorragende Perfönlichkeit *Giacomo Antonio Mannini* (geb. zu Bologna 1646,

---

[1]) Nicht des Ferdinando wie Seite 489 infolge eines Druckfehlers angegeben wurde.

[2]) Theatralische Veränderungen vorgestellt in einer zu Mayland gehaltenen Opera. Augsburg, M. Engelbrecht.

† daſelbſt 1732) erwähnt. — Einem anderen Schaffenskreis gehört *Giovanni Paolo Panini* an (geb. zu Piacenza 1695, † zu Rom 1768), der vorzugsweiſe in Rom wirkte und dort ſeiner Vorliebe für die Romantik der Ruinenwelt in zahlreichen Bildern Ausdruck gab, zugleich einer der hervorragendſten Feſtdekorateure der Zeit, deſſen Wirkſamkeit ſich bis auf Frankreich erſtreckte.

Fig. 205. S. Domenico zu Bologna. Längsſchnitt.

Einer der bemerkenswertheſten, unmittelbar an die Bibiena ſich anlehnenden Künſtler iſt der *Johann Heinrich Haffner* (geb. zu Bologna 1640, † 1702), der, in der Hauptſache als Maler und Stuckateur wirkſam, auch im Gebiete der Architektur ſich geltend zu machen verſtand. Von ihm ſtammt die Innendekoration der Frührenaiſſancekirche Corpus Domini in Bologna (1688), eines der reichſten aber auch formen-

tollſten Werke Italiens. Den Bau zu beſchreiben iſt unmöglich. Plaſtik und Malerei reichen ſich die Hände, um ein unerhörtes Spiel der Formen und Farben zu vollbringen. Im Hauptbild des Langhaus-Gewölbes ſchweben die Heiligen auf Wolken in unbegränzten Weiten auf, während in den Zwickeln Teufel über die architektoniſch gehaltenen, ja gequaderten Gurten hinaus in den Kirchenraum zu fliegen ſcheinen. Einzelne Glieder aus Blech, andere aus Stuck zu bilden, alle Linien zu überſchneiden erſcheint als Regel; die architektoniſchen Profile werden tief unterſchnitten, ſchwulſtig und aufgedunſen, aber mit großer Phantaſie gebildet, der ganze Bau erſcheint in flatternder, wirbelnder Bewegung. Aehnlich iſt die Kirche S. Agoſtino zu Modena, bei der der phantaſtiſche Eindruck in gleichem Maße erſtrebt, die Stimmung aber, welche den Bologneſer Schweſterbau beherrſcht, nicht erreicht wird. Namentlich die unſchöne, nüchterne Farbe ſtört in dem tollen Hexenſabbath der Formen. Auch in Genua war Haffner und zwar gemeinſam mit ſeinem Bruder *Anton Ulrich Haffner* (geb. zu Bologna 1654, † zu Genua 1732) architektoniſch thätig.

Gerühmt werden ferner als tüchtige Stuckateure *Abbondio Stazzio* und *Carpoforo Mazetti*, ſowie deren Schüler *Giuseppe Garrovi*, alle drei aus Lugano. Letzterer gab 1743 ein Werk heraus, in welchem er ſich als ein geiſtreicher, wenn auch oft etwas ſchwer arbeitender Barockornamentiſt bekennt.

Während die Bibiena die Welt mit dem Ruhm der Bologneſer Architektenſchule erfüllten, war in ihrer Vaterſtadt ſelbſt das Bauweſen nicht zu einer höheren Entfaltung geſtiegen. Der relativ beſte Künſtler war hier *Giuseppe Antonio Torri* (geb. 1655, † 1713). An ſeinem Jugendwerke, dem inneren Ausbau der Madonna di Galliera (1684) zeigt er ſich, ſoweit er nicht an den zu Grunde liegenden Frührenaiſſancebau ſich halten mußte, noch ganz als Anhänger der älteren Schule. Auch im Palaſtbau entwickelte er nicht viel eigene Erfindungskraft mehr. Sowohl das zweite Vorhaus im Palazzo di Giustizia und der Hof des Palazzo Montpensier, letzterer ein für die Zeit auffallend mageres und nüchtern elegantes Werk, wie der Beobachtungsthurm an der Univerſität (1725) geben keinen hervorragenden Begriff von ſeinem Schaffen. Auch der Palazzo Iſolani (Via S. Stefano 80), theilweiſe der Frührenaiſſance angehörig, zeigt namentlich in der Hofarchitektur lebloſe und unintereſſante Geſtaltung; der nahe Palazzo Pepoli iſt nicht beſſer. Außer Torri wirkte *Luigi Casoli* (geb. 1659, † 1739), der St. Maria della Purificazione (1706) umbaute, eine

ſchlichte und im Detail auffallend reine Anlage die Façade mit einem Palladiomotiv im Erdgeſchoß, darüber ſchlichte Fenſter und in der Achſe zu dreien gekuppelte Niſchen. Von ihm iſt wahrſcheinlich auch das Ospedale maggiore (1667—1725). — Ferner *Giuseppe Antonio Ambrosi*, der über *Agostino Barella's* Portikus an der kleinen Kirche St. Maria del Baraccano ein barockes Giebelwerk ſetzte, ſowie weiter die Kirche S. Carlo (1746) und den Palazzo Angelelli, jetzt Simonetti errichtete; bei der üblichen, hübſch durchgeführten Innenanlage zeichnet auch dieſer ſich weiter nicht aus, zumal die Façade unfertig geblieben iſt.

Erſt durch *Carlo Francesco Dotti* kam ein höherer Schwung in die praktiſche Architektur Bologna's. Das früheſte, dieſem merkwürdigen Künſtler aber wohl mit Unrecht zugeſchriebene Werk, der Umbau von St. Maria delle Muratelle (1680) wurde wohl ſchon um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch *Raimondo Compagnini* ausgeführt. Es iſt füglich nicht anzunehmen, daß Dotti, deſſen Wirkſamkeit bis ins Jahr 1744 nachgewieſen werden kann, ſo früh als ſelbſtändiger Künſtler ſich bethätigt haben ſollte. Vielmehr beginnt ſeine beglaubigte Wirkſamkeit erſt mit dem Umbau von S. Domenico (1730). Die mächtig lange, dreiſchiffige Anlage, die man aus dem Umbau noch ganz deutlich herauserkennt, genügte ſichtlich dem Empfinden des 18. Jahrhunderts nicht mehr (Fig. 205), dieſes verlangte eine mehr rhythmiſche Gliederung. Dotti legte in das durch ſchlichte Kompoſitapilaſter und ein ſtreng gezeichnetes, über dieſen verkröpftes Hauptgeſims gegliederte Hauptſchiff zwei Kuppeln. In den Zwiſchenräumen zwiſchen dieſen wechſeln zwei Motive: entweder ſind je zwei joniſche Säulen neben die Pfeiler geſtellt, über denen ein gerades Gebälk ſich hinzieht, und die Wandflächе darüber durch Bilder und Stuckrahmen ausgefüllt; oder es ſpannen ſich über die entſprechenden joniſchen Pilaſter, Bogen, deren Scheitelhöhe es bedingten, daß das Hauptgeſims hier fortgelaſſen wurde. Die Querſchiffe ſind gleichfalls lang geſtreckt und überſchneiden die an die Seitenſchiffe ſich anlegenden Kapellenreihen noch um ein Bedeutendes. Das Detail iſt fein, etwas nüchtern, an der De-

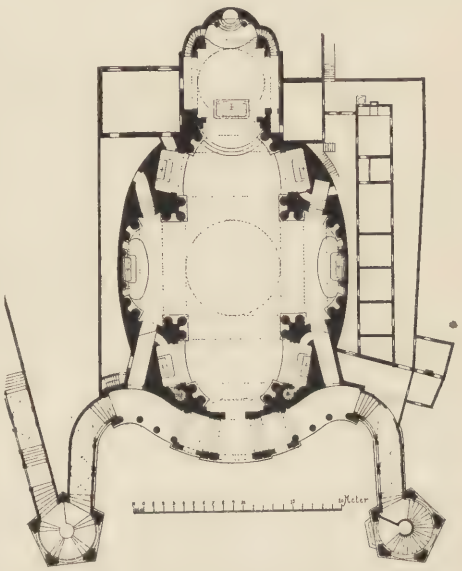


Fig. 206. Santuario della Beata Virgo di S. Luca bei Bologna. Grundriss.

koration beiſpielsweiſe fehlen alle Kanneluren; nur im Rahmenwerk finden ſich noch ganz barocke Gedanken. Das Glanzſtück der Kirche außer der ſchon 1656 entſtandenen Capella del Rosario bildet die Capella des S. Domenico, der den berühmten Arco di S. Domenico umſchließende Raum. Es iſt dies einer jener Anbauten, die zur ſelbſtändigen Centralanlage ſich erweitern: ein vornehm durchgebildeter Kuppelbau auf quadratiſcher Vierung mit vier kurzen Flügeln. Die Wände ſind durch gekuppelte, auf Poſtamenten ſtehende, korinthiſche Pilaſter und das vom Hauptſchiff herübergeführte reiche Gurtgeſims, an der halbrunden Apſis aber nur durch enggeſtellte Liſenen gegliedert. In den Zwiſchenräumen befindet ſich eine Reihe Statuennischen, darüber leider als Nothbehelf blinde Fenſter mit künſtlich nachgebildeten, gerafften Gardinen. Es ſcheint als habe Dotti urſprünglich beabſichtigt, die Fenſter zu öffnen, denn ſie erſcheinen auch an der Außenfront, hier zwiſchen den toskaniſchen Pilaſtern, welche die untere Ordnung der Seitenfaçaden bilden. In den bemalten Zwickeln und der Koncha und in der mit einem Bild überzogenen, das köſtliche Licht ſpendenden Kuppel iſt jedes barocke Element vermieden. Gleiche Mäßigung legte ſich Dotti an der ganzen Außenarchitektur auf. Man würde den Bau für ein Werk der Hochrenaiſſance halten können, läge nicht ein erſtarrender Hauch der Ueberlegung, eine akademiſche Kälte über jedem Detail.

Ungleich anregender noch iſt die Wallfahrtskirche Santuario della Beata Virgo di S. Luca (1731—1739), eine jener auf weithin ſichtbarer Höhe angelegten Centralbauten, wie ſie auch bei Vicenza und Turin ſtehen. Der Grundriß (Fig. 206) iſt aus einem äußeren Oval gebildet, in welches ein geſtreckter Vierpaß eingefügt iſt. An den vorſpringenden Ecken des letzteren ſind korinthiſche Säulen angeordnet, über deren Geſims die Archivolten ruhen. Die vier Chöre werden mit Halbkuppeln, der Mittelraum mit einer vollen überdeckt, ſo daß das Schema des byzantiniſchen Kirchenbaues wieder aufgenommen erſcheint. Die Betrachtung des Grundrißplanes, des eigenwilligen Ineinanderſchachtelns einer verwickelten Anlage in einen einfachen Mantel, giebt ohne Berückſichtigung der Lage des Baues eine falſche Vorſtellung von den Abſichten Dotti's. Denn während er im Innern der Kirche (Fig. 207), welches unlängſt glanzvoll erneuert wurde, durch größten Reichthum an Formen und Material im Geiſte der Zeit beſtimmend auf den Beſucher zu wirken beabſichtigte, iſt der Außenbau allein als bekrönender Schmuck der Bergeshöhe gedacht. Fehlt es doch für den Beſchauer aus der Nähe geradezu an jedem Aufſtellungsorte. Er wird durch einen aus 635 Arkaden beſtehenden bedeckten Gang zur Höhe geleitet, deſſen Zweck zu fein ſcheint, durch die eintönige Folge des nur von beſcheidenen

Stationskapellen unterbrochenen Hauptmotives, durch den Mangel an Ausblicken und an hervorragenden landſchaftlichen Reizen den Geiſt

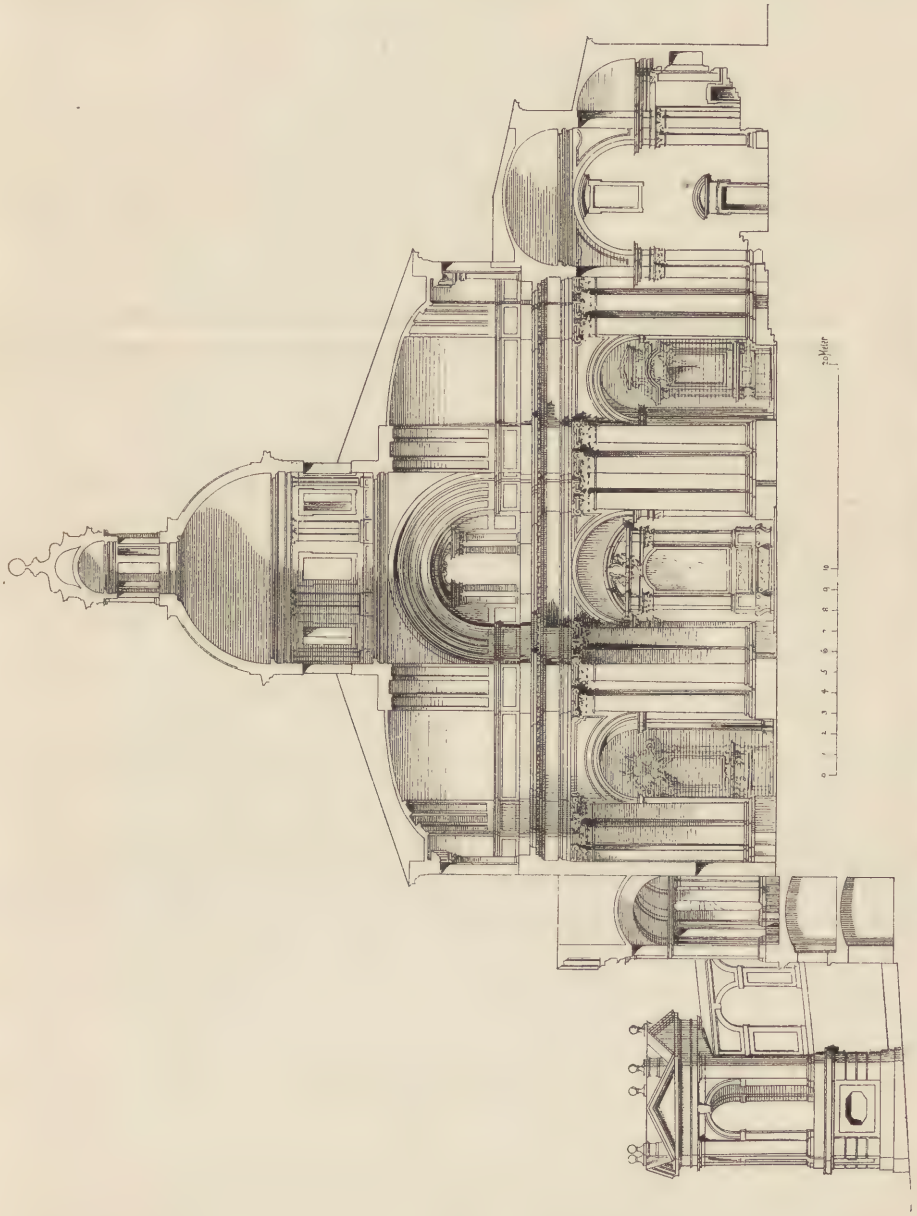


Fig. 267. Santuario della Beata Virgo di S. Luca bei Bologna. Längsſchnitt.

zu um ſo willigerem Genuß der Ausſicht von der Terraſſe der Kirche und des Reichthums in deren Innerem vorzubereiten. Die unvollendete Façade bietet auch im Aufriß nur ganz einfache Motive, ja ſelbſt auf

die Ausbildung der Kuppel wurde Verzicht geleiſtet. Dagegen erhält die Kirchenfront zwei beachtenswerthe Flügelbauten, die, in niedere Eckthürme endend, in ihren geſchwungenen Linien ein Gegengewicht gegen die einfache Hauptmaſſe abgeben. Mir ſcheint, als ſeien dieſe eine Rückwirkung der Karlskirche in Wien auf Italien.

Schließlich iſt noch die wenig bedeutende, 1870 reſtaurirte Kirche S. Sigismondo, ein Bau mit ſaalartigem, in den Ecken abgerundetem Langhaus und kleinem griechiſchem Kreuz als Choranlage zu nennen. Aus dem Profanbau Bologna's gehören Dotti einige bemerkenswerthe Werke an. Der Palazzo Agucchi (1740) ordnet ſich zwar in Anlage der Portiken und des Grundriſſes völlig dem ſtadtüblichen Schema ein, zeichnet ſich jedoch durch die ſtattliche, eigenartige Façadenbehandlung aus. An den Ecken des in den Zwickeln ornamentirten Portikus befinden ſich gequaderte Pilaſter, gleiche in den beiden Geſchoſſen darüber, von denen jedoch die mittlere joniſche in ihrem oberen Drittel glatt iſt. Die Fenſterverdachungen des Hauptgeſchoſſes ſind in wirkungsvollem Barock, an Stelle der Brüſtung Baluſter angeordnet, wiederum Vorliebe für perſpektiviſche Kunſtſtücke bekundend. Denn einerſeits ſind ſie im Grundriß in leicht ſich vorbauender Linie angeordnet, andererſeits bildet auch die Deckplatte eine aufſteigende Kurve, ſo daß man den Eindruck gewinnt, als ſeien dem Beſchauer die mittleren höheren Baluſter näher, mithin erſcheint der Balkon dahinter breiter, die Ausladung des ihn tragenden Gurtgeſimſes wuchtiger.

Der dicht neben Palazzo Agucchi liegende Palazzo de Bianchi, jetzt Comont, von *Giuseppe Antonio Ambrosi* zeigt die Anlage ſeines Nachbarn ins Wildere, doch Unbedeutendere übertragen.

An Dotti's Ingenieurſchule, deren ſtattlicher Hof von dem des Palazzo Nonfinito abhängig iſt, erſcheint eine leichte, vielfach nur auf Liſenenwerk beruhende Architektur. Die große Zahl der die Arkaden tragenden gekuppelten toskaniſchen Säulen, die ſtattliche und bequeme zweiläufige Treppe helfen das Bild einer etwas leeren Pracht vollenden. Die von Dotti 1744 erbaute Univerſitätsbibliothek kenne ich leider nicht.

Dagegen möchte ich dem Künſtler den anmuthigen Palazzo Tacconi, Via S. Stefano, zuſchreiben, deſſen meiſterhaft angeordnete Höfe an die reizvollſten Anlagen Genua's erinnern. Namentlich der erſte derſelben, der in altbologneſer Weiſe ſeitlich von der das Grundſtück durchſchneidenden Durchfahrt angelegt wurde, gewährt eine der glücklichſt gedachten, doch im Detail minderwerthigen architektoniſchen Bilder.

Die Anregung des gewandten, zumeiſt barocken, aber vielfach

ſchon klaſſiciſtiſchen Anſchauungen zuneigenden Dotti äußert ſich nach der erſten Richtung am lebhafteſten in den Werken des *Alfonso Torreggiani,* von dem neben der unruhigen und bei ſtattlichen Verhältniſſen wenig wirkungsvollen Façade und der dekorativen Ausſtattung von S. Pietro (1746), einige bezeichnende Profanbauten ſtammen, ſo der von *Marco Antonio Bianchini* begonnene Monte di Pietà (1757), zu dem der von letzterem Meiſter errichtete Palazzo Ottoni als Gegenſtück gehört. Ferner erweiterte Torreggiani den Palazzo Montpenſier und ſchuf die Façade des Palazzo Salina, jetzt Rusconi (Strada Barberia 13), ein formell den Bauten Dotti's naheſtehendes und auch von letzterem im Innern ausgeſchmücktes Werk. Der ſtattliche Palazzo Dondini, jetzt Rusconi (Ecke der Strada Barberia) übertrifft die eben genannten Werke an barockem Schmuck und nähert ſich in der Detailbildung ſogar den gleichzeitigen Mailänder Architekturen. Dieſe Eigenſchaft trägt in noch weit höherem Grade der großartige, aber wild detaillirte Palazzo Aldrovandi (1748—1753), deſſen übermüthig geſchwungenen Fenſterverdachungen und Baluſtraden, ſowie die Ortſteine an den Ecken, die Geſimſe u. ſ. w. in Hauſtein oder in Putz über Ziegelbau ausgeführt wurden, während die Flächen als Rohbau ſtehen blieben. Obgleich der Palaſt einer der räumlich größten Bologna's iſt, erſcheint die Façade für die Fülle gehäufter Motive zu eng, drängen ſich namentlich im Mittelriſalit die Formen in unerfreulicher Weiſe. Um ſo ſchöner iſt die Vorhaus- und Treppenanlage angeordnet, in welch letzterer, hier zuerſt, ſich der dem Kirchenbau entlehnte Gedanke zeigt, die Decke mit breitem Oberlicht zu durchbrechen und den Blick ſomit in einen zweiten reichausgemalten Raum zu lenken. Der rieſige Feſtſaal des Palaſtes und ſeine derb barocke Dekoration verdienen einen Blick des Beſuchers. Zu den bezeichnenden mir bekannten Beiſpielen der Innendekoration gehört der Palazzo Marſigli, deſſen Frührenaiſſance-Façade nicht die barocke Ausbildung vermuthen läßt. In ſchwere Stuckrahmen eingefaßte Fresken theilen die Wände, die großen Deckengeſimſe unterbrechen mächtige Ornamente, über den kleinen Thüren erheben ſich wuchtige Reliefs. Der derben, ja rohen Pracht entſpricht das Mobiliar, ſchlichte in Oelfarbe gemalte Holzbänke: das Ganze ohne jede Spur von Wohnlichkeit, kalt, ruhmredig, leer.

Derſelben Schule entſproſſen eine Anzahl weiterer durchaus eigenartiger Bauten, für die es uns leider an Angaben über die Meiſter fehlt, die höchſt bemerkenswerthen Treppen Bologna's. Ein Werk Dotti's könnte jene des Palazzo Davia (1730) ſein (Fig. 162), die, in beſonderem Anbau dreiarmig aufgeführt, an den Wänden durch Blendarkaden gegliedert, durch ihre guten und großen Verhältniſſe wirkt.

Aehnlich, nur in zwei Armen aufſteigend, jedoch durch maleriſche Durchblicke nach den ſie ſeitlich begleitenden Portiken bereichert, iſt die Anlage des Palazzo Cloetta, welche der Maler *Paolo Canali* geſchaffen hat. Ferner jene freie und ſchwungvolle Treppe des Palazzo Pizzardi, wohl *Tadolini's* Werk, der auch einige Säle des Gebäudes ausmalte. Eine der großartigſten Baulichkeiten iſt *Giovanni Battista Piacenti's* Treppe des Palazzo di Giuſtizia (1710?), die, in einem mächtigen, rechtwinklichen, überwölbten Raum eingebaut, zunächſt mit einem mittleren geraden Arm anſteigt, dann zu jeder Seite in einer Kurve fortgeſetzt wird, ſo daß um die Treppe ein dem Kreis ſich nähernder Umgang im oberen Geſchoß entſteht. Alle Linien ſind geſchwungen, der Statuen- und Ornamentenſchmuck der reichſte, das Detail von jener läſſigen Großförmigkeit, welche das letzte Stadium des Barockſtiles bezeichnet. Gerade dieſe Treppenbauten gelangen dieſer Zeit am beſten, denn ſie entſprechen dem kalten Tone der Dekorationsweiſe, der flüchtig ſkizzirenden Art der ſie ſchmückenden Malerei und Plaſtik, die nicht ein Verweilen in den betreffenden Räumen vertragen. Hier erwartet man nur repräſentative Größe und nüchterne Förmlichkeit. Dieſe Stiegenhäuſer wären vortrefflich, folgte auf ſie etwas Ernſteres, Durchbildeteres, Gemächer von höherer künſtleriſcher Weihe. Der ſpäteren klaſſiciſtiſchen Periode Bologna's iſt es ab und zu gelungen, dieſe Bedingungen zu erfüllen und Werke zu ſchaffen, die den Schwung der Barockzeit mit jenem nationalen Sinn für ornamentale Feinheit verbinden, dem in Italien eine neue Renaiſſance gegen Ende des 18. Jahrhunderts nochmals entſprang.

XXII. KAPITEL

JUVARA.

Mit der Wende des 17. Jahrhunderts vollzog ſich im ſtaatlichen und mit ihr im geiſtigen Leben Italiens ein bemerkenswerther Umſchwung: der ſpaniſche Einfluß war beſeitigt, der franzöſiſche trat ſiegreich in die Lücke. Der ſpaniſche Erbfolgekrieg gab hierzu die äußere Veranlaſſung. Zwar endete derſelbe nicht mit dem Siege der franzöſiſchen Politik. Seit Savoyen ſich 1703 mit Oeſterreich verband, um der drohenden Beſetzung der ſpaniſchen Lombardei durch Ludwig XIV. zuvor zu kommen, ſeit 1706 ein kriegsgewaltiger Prinz des Hauſes Savoyen als öſterreichiſcher Heerführer die Franzoſen vor Turin aufs Haupt geſchlagen hatte, ſeit durch Oeſterreichs Hilfe Piemont jene Gebietserweiterungen erhielt, um welche es ſo lange vergeblich unter Frankreichs Führung geſtritten hatte, ſeit ſogar eine engliſche Flotte den Herzog nach Sicilien führte und ihm ſo 1713 die ſpäter mit der ſardiniſchen vertauſchte Königskrone verſchaffte, ſchienen die Grundlagen einer ſelbſtändigeren Politik für das an Macht und Anſehen mächtig gewachſene Reich geſichert. Aber es war das Land durch die Wechſelfälle des Krieges aus ſeiner mehr lokalen Bedeutung wieder in das Getriebe der großen Weltpolitik hineingeſtoßen worden. Und wenn auch Ludwigs Heere geſchlagen wurden, ſo drang doch ſein Geiſt, ſeine Auffaſſung des Staates und mit ihr ſeine Art über künſtleriſche Dinge zu denken, auch in die Länder der Gegner.

So wurde gerade das ſiegreiche, ſchon jetzt ſeiner italieniſchen

Aufgabe ſich bewußt werdende Königreich Sardinien die Brücke für den franzöſiſchen Einfluß in der Architektur, nachdem das mühſam des Feindes ſich erwehrende in Guarini ein kräftig volksthümliches Moment gezeitigt hatte.

Der Barockſtil, welcher ohnehin ſeinen Höhepunkt erreicht hatte und einer Weiterbildung nicht mehr fähig ſchien, fand heftigen Widerſpruch bei allen jenen, die, den Anregungen von Paris folgend, auf's neue der Antike ſich zuwendeten. Die Richtung Michelangelo's war in Bernini vollendet worden, der lang vergeſſene Gedankenkreis Palladio's kam nun auch in Italien wieder zum Vorſchein. Der Klaſſicismus begann den Barockſtil abzulöſen, nachdem derſelbe in hundert thatenreichen Jahren ſeine Aufgabe erfüllt und an der eigenen Willkür, an der Unmöglichkeit, in neuen Erfindungen ſich immer zu überbieten, geſcheitert war. Die Kunſt Guarini's und Pozzo's wurde noch bewundert, das Schaffen ihrer Nachfolger aber hatte gelehrt, daß das Virtuoſenthum zuletzt zur Ueberreizung und Ermüdung führen mußte. Man lenkte den Geſchmack wieder zur Einfachheit und Ruhe, zur Strenge palladianiſcher Formen zurück.

Freilich vollzog der Wandel ſich nicht plötzlich. Die Barockkunſt Italiens war eine zu große, zu breit und mächtig entwickelte, als daß ſie ſpurlos auch bei jenen verſchwinden konnte, die ſich aus ihr heraus zu ſtrengeren Gebilden ſehnten. Die Meiſterſchaft des 17. Jahrhunderts, die geiſtvolle Freiheit ihrer Lehren, die kühne Größe ihrer Entwürfe, der monumentale, um das Detail wenig bekümmerte Sinn, der nur in weiten, ſelbſtiſch geſtalteten Formen ſich gefällt, all dieſe Errungenſchaften der Vorzeit ließen ſich nicht alsbald ablegen. Die jüngeren Künſtler hörten und ſtudirten wohl die vielſeitigen Unterſuchungen der damals in Paris die Meinung beherrſchenden, wiſſenſchaftlich gebildeten Fachgenoſſen, ſie erkannten wieder die Vorbildlichkeit der Antike und erlernten deren Regeln nach den Lehrbüchern des 16. Jahrhunderts, aber ſie wollten oder konnten nicht auf die innere Zuſammengehörigkeit mit dem italieniſchen Geiſt, auf die erlangten Früchte der barocken Architektur verzichten. Mitten in ihre ſtrengeren klaſſiciſtiſchen Formen ſchlichen ſich die einſchmiegenden, weichen Gebilde der älteren Kunſtart ein, ungern verzichtete der Entwurf auf die Reize einer lebhaft bewegten Umrißlinie, auf ſchwungvolle Linienführung, auf die Glanzfülle der gewohnt gewordenen architektoniſchen Phraſen, auf die mächtige Gebärde und die repräſentativen Neigungen des 17. Jahrhunderts.

Italien hatte erſt vom Auslande wieder die Hingabe an ſeine Alterthümer gelernt. Frankreich übernahm hierin die Führerrolle, ſeit durch *Claude Favre Peiresc* (1580—1637) der Kunſtſinn ſich eine Stelle in der

Wiſſenſchaft zu erwerben und beide zuſammen der Archäologie eine durchaus neue Anregung und vertieftes Leben zu geben begannen, ſeit der große und gelehrte Maler *Gaspar Poussin* (1594—1665) wieder die Künſtler der Antike zuführte, ſeit *Jacques Spon* und *Montfaucon* ihre großen archäologiſchen Werke herausgegeben hatten.

Nur vereinzelt erwachte gleiches Streben in Italien. Der ſchon genannte große deutſche Jeſuit *Athanasius Kircher* (geb. zu Fulda 1601, † 1680), Peiresc's Freund, wirkte zwar ſeit der Mitte des Jahrhunderts in Rom. Neben ihm entwickelte *Cassiano del Pozzo* (geb. 1589, † 1657) eine vermittelnde Thätigkeit zwiſchen dem Studium der alten und der neuen Kunſt. Er ſuchte dem Grundgedanken des Barock entgegenzutreten, jener freien, auf die ſichere Schöpferkraft der Hand pochenden Meiſterſchaft, die ſein Namensvetter erſt nach ihm in unbefangen überzeugender Weiſe zum Geſetz in der Architektur erheben ſollte. Er wagte es in den Tagen des Borromini auszuſprechen, „es ſei eine Schande des Jahrhunderts, daß man ſich trotz der Möglichkeit, ſo viele Gedanken und vollendete Muſter, die in den alten Gebäuden enthalten ſind, zu erkennen und zu bewundern, wegen der Laune einiger Baumeiſter von dem alten klaſſiſchen Geſchmack entfernt habe, und daß die Architektur ſelbſt zur Barbarei zurückſchreite. Das war, fährt er fort, nicht die Art des Brunellescho, des Buonarotti (ſo?), Bramante, des Serlio, des Palladio, des Vignola und der anderen Wiederherſteller der großen Kunſt, die aus den Maſſen der römiſchen Gebäude die wahren Verhältniſſe jener regelmäßigen Ordnung erlernten, von denen man nicht abweichen darf, ohne ſich auf die falſche Bahn zu verlieren."

Und wie in der Kunſt eines Dominichino, eines Salvator Roſa u. A. ſich mehr und mehr der Eifer für die Antike neu offenbart, ſo erfüllt ſich die ganze in antiquariſcher Bildung fortſchreitende Künſtlerwelt mehr und mehr mit der Leidenſchaft für die glorreiche Kunſtvergangenheit Italiens, erwacht im ganzen Volk eine neue Begeiſterung für die Bauwerke des alten Rom, die ſich zunächſt in den großen kunſtwiſſenſchaftlichen Sammelwerken eines *Bartoli* und *Bellori* äußert und ſich alsbald mit einer Vorliebe für die Renaiſſance miſcht, welche auch dem ſpäteren italieniſchen Klaſſicismus eigenartig blieb. Denn den Italienern des beginnenden 18. Jahrhunderts, wie den gleichzeitigen Franzoſen erſchienen die großen Theoretiker der Renaiſſance als beſte Uebermittler der Antike. Aber ſie beurtheilen dieſelben nicht, wie jene ferne von den Stätten ihres Wirkens Wohnenden, ausſchließlich aus ihren Büchern, ſondern zugleich aus ihren Bauten. Es erwuchs der hiſtoriſche Sinn für die Schöpfungen der Vergangenheit. Die Werke der alten Theoretiker wurden aufs neue verlegt, der römiſche Buch-

handel veranſtaltete Aufnahmen der beſten Paläſte und Bauten, der Kupferſtich diente in bisher nicht geahntem Eifer dem Studium der Architektur, die Kunſtliteratur blühte am Vorbilde Vaſari's wieder auf. Italien begann mit der Antike ſich der Zeiten der erſten Wiedergeburt derſelben von neuem bewußt zu werden.

Die klaſſiſche Schulung des italieniſchen Geiſtes vollendete ſich im *Marchese Scipione Maffei* (1675—1755), der von ſeinen Zeitgenoſſen als der Erwecker des „guten Geſchmackes" in Italien gefeiert wurde. Maffei aber begann ſeine antiquariſche Thätigkeit in Turin, wo er 1711 die Antikenſammlung des Herzogs Carlo Emanuele von Savoyen ordnete. Dort auch vollzog ſich um die gleiche Zeit der Umſchwung zum Klaſſicismus in der Architektur.

Schon im 17. Jahrhundert erwies ſich Turin als die Stadt, welche ihrer Lage gemäß franzöſiſchen Einflüſſen am leichteſten zugänglich war. Gegen Ende desſelben aber hatte ſich in Guarini ein kräftiges, ächt italieniſch barockes Gegengewicht gegen die Schule von Paris dort in die Waage gelegt, welches wenigſtens für die Dauer ſeiner Wirkſamkeit das Fremde fern hielt, ja ſogar bis nach Paris zurückwirkte.

Der Künſtler, an dem zuerſt eine tiefgehende Gegenſtrömung gegen das Barock und ſomit eine Hinneigung zur Pariſer Schule zu bemerken war, der auch um dieſer in Italien neuer Auffaſſung willen ſchnell durch die ganze Halbinſel ein berühmter und begehrter Meiſter wurde, iſt *Filippo Juvara* oder *Ivara* (geb. zu Meſſina 1685, † zu Madrid 1735), ein Schüler des *Carlo Fontana,* der ihm ſchon früh eine größere Einfachheit empfahl und ihn auf die Hochrenaiſſance, namentlich auf den Palazzo Farneſe und ähnliche Werke hinwies. Ein gewiſſer *Pellegrini*, ein tüchtiger Mechaniker, brachte ihn mit dem Theater in Verbindung. Hübſch gezeichnete Dekorationen ſind uns noch im Stich erhalten. An dieſe ſchließt ſich ein Band Handzeichnungen, Entwürfe zu ruinenhaft-maleriſchen Architekturen, die das Königl. Kupferſtichkabinet zu Dresden beſitzt und die Juvara als einen im Geiſte *Panini's* ſchöpferiſchen Künſtler zeigen.

Als der Herzog von Savoyen, der Juvara, wie es ſcheint, ſchon ſeit 1712 in Turin beſchäftigte, 1713 durch den Frieden von Utrecht König von Sicilien geworden war, berief er den Künſtler nach Meſſina, um ſich durch ihn einen Palaſt am Hafen bauen zu laſſen. Von dieſem iſt das Wappen entlehnt, welches den Titel dieſes Bandes ziert.

Es kann die Abweſenheit des Künſtlers nur eine kurze geweſen ſein, da er in der Hauptſtadt von Piemont bald dauernden Sitz nahm und außerordentlich reiche Beſchäftigung fand. Die Kirche St. Maria in Carmine zeigt, den Bauten Guarini's gegenüber, alsbald eine

weltlich zierlichere Schaffensart. Eine eigenartige, freilich wenig künſtleriſche Anordnung erfuhr das Langhaus, deſſen Wände durch gekuppelte Pilaſter auf hohem Poſtamente, über dem Gurtgeſims durch eine hohe Attika gegliedert ſind, eine Architektur, die ſich auch um die je drei Kapellen zieht. Die Oberlichtfenſter über denſelben fielen dieſer Anordnung zum Opfer, um aber die allzugeſtreckte innere Anſicht der Kapellen zu gliedern, wurde an der Stelle, wo man gewohnt iſt einen Trennungsbogen zu ſehen, dieſer auch wirklich frei geſchlagen und nach oben durch Ornament und eine Statue dekorativ ausgeputzt. Sein Licht erhält das Langhaus aber ausſchließlich aus den kleinen Kuppeln über den Kapellen in zureichender Weiſe. Die Façade iſt unbedeutend. Dagegen iſt diejenige von St. Chriſtina (1718) ein hübſches Beiſpiel einer ſäulenreichen, zweigeſchoſſigen Anlage in konvexer Grundform, ausgezeichnet durch die von Figuren und Kandelabern reichbelebte Umrißlinie. Die 1718 zerſtörte und durch Juvara neu aufgebaute Kirche S. Filippo ſcheint geradezu in Widerſtreit zu ihrem ernſten Erbauer Guarini entſtanden. Denn gegenüber der drangvollen Gewaltſamkeit jenes fügt ſich hier Alles bequem zu heiterem Bilde. Das Langhaus iſt ſaalartig mit einem Spiegelgewölbe als Decke, abgerundeten Ecken, je drei Kapellen zur Seite verſehen, klar im Aufbau, licht in den Farben, beſcheiden in den Profilen. Nur der Altar behält derbe, barocke Formen. Ein wirkungsvoller Triumphbogen öffnet ſich gegen den Chor, deſſen Gewölbe eine Kuppel unterbricht. Die Façade iſt neueren Urſprungs.

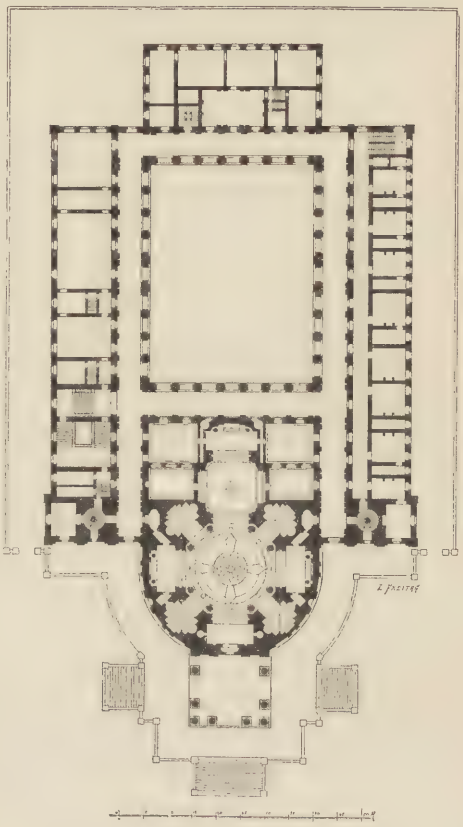


Fig. 208. Superga bei Turin. Grundriss.

Juvara's Hauptwerk, die berühmte Superga, 1717—1731, ſchließt ſich in der Grundſtimmung dieſem Bauwerke an, nur iſt ein weſentlicher Schritt weiter zur klaſſiciſtiſchen Durchbildung gethan. Die Anlage des Baues ähnelt der der Sapienza in Rom. An einen großen

rechtwinkligen, dreiſeitig von den Baulichkeiten des Konvents umgebenen Hof legt ſich an einer Schmalſeite eine Centralkirche an (Fig. 208). Dieſe iſt hier als Achteck, nach dem Vorbilde von St. Maria della Salute in Venedig, gebildet. In den Ecken derſelben ſtehen korinthiſche kannelirte Säulen auf Poſtamenten. In den Hauptachſen legen ſich breitere, übereck kleinere Kapellen und darüber Emporen an, ſo daß die vor letztere geſtellten Säulen je eine Gruppe bilden. Ueber dem Achteck ruht nicht eben glücklich für die Unteranſicht, auf die Säulen geſtützt, ein unverkröpftes kreisförmiges Geſims, welches nun den Tambour trägt, der nur um weniges ſchmäler iſt als die ganze Kirche ſelbſt. Hier treten, während in den unteren Theilen das Detail ſtreng und groß, aber inhaltsarm gebildet iſt, barocke Motive, ja ſelbſt gewundene Säulen auf. Das Innere der Kirche leidet entſchieden dadurch, daß ihr die Breitenentwicklung fehlt. Dieſer Mangel iſt um ſo bedauerlicher, als er ſehr wohl hätte beſeitigt werden können. Wie ſie iſt, wirkt die Superga ganz kalt und unerquicklich. Die rieſige Architektur iſt dem Beſchauer zu nah, man kann zu ihr ohne Halsverdrehen nicht in eine Stellung kommen. Weitaus beſſer iſt die Façade. Die Kirche (Fig. 209) tritt als Halbkreis vor die Front des Konventes, deſſen Wohnhausarchitektur durch zwei mit in die große Kompoſitaordnung hineingezogene Flügelbauten verdeckt wird. Niſchen und darüber Fenſter beleben die Zwiſchenräume zwiſchen den mächtigen Pilaſtern, die hier erfreulicher wirken als die Säulen des Innern, da man die rechte Entfernung wählen kann, um ſie zu würdigen. Vor dem Rundbau erhebt ſich eine mächtige freie Säulenhalle mit geradem Gebälk und einfachem Giebel, die erſte direkt dem antiken Tempelbau entlehnte Schöpfung dieſer Art in Italien, ein merkwürdiges Denkmal der Rückkehr zur klaſſiſchen Ausdrucksform. Die Kuppel, unverkennbar eine wohlgelungene Nachbildung von St. Peter, drückt auch im Aeußern etwas auf den Unterbau. Man muß ſich eben vergegenwärtigen, daß, dem Zweck der auf hohem, vereinzelt ſtehendem Berge liegenden, zum Andenken an die Errettung Turins vor den Angriffen des franzöſiſchen Belagerers (1706) errichteten Dankkirche gemäß, ein Wahrzeichen für die umliegenden Länder geſchaffen und daher die Umrißlinie möglichſt wirkſam geſtaltet werden mußte. An den Ecken der Flügelbauten erheben ſich daher auch noch zwei Thürme mit barocken Zwiebelhelmen, die ein wirkungsvolles Gegengewicht gegen die wuchtige Maſſe der Kuppel bilden. Es iſt von hohem Intereſſe, dieſe Kirche mit den ein Menſchenalter früher entſtandenen Werken Guarini's zu vergleichen. Dort ein die Tiefen aufwühlendes, myſtiſches, faſt widerſinniges Verſenken, der Drang, für die neuerwachte Kirchlichkeit neue Ausdrucksformen zu ſchaffen, hier eine klare, nüch-

terne, verſtändige Erwägung und die Begabung, aus verſchiedenen Stilen das Geeignete zu entnehmen. Dort die Gegenreform, hier der Beginn der Aufklärung und einer auf die Antike zurückgreifenden freieren Weltanſchauung.

Der franzöſiſche Einfluß, von welchem die Superga laute Kunde

Fig. 209. Superga bei Turin. Anſicht.

giebt, machte ſich vorzugsweiſe im Palaſtbau geltend. Das wichtigſte Zeugniß hierfür iſt das Schloß Stupinigi, unweit Turin, welches König Carlo Emanuele III. (1701—1773) nach allen italieniſchen Quellen durch Juvara errichten ließ, obgleich der Pariſer Architekt *Germain Boffrand* in ſeinem 1745 erſchienenen Livre d' Architecture die Erfindung ſich zuſchreibt. Ebenſo will derſelbe Künſtler ſeine Leſer — ſicher mit Unrecht — glauben machen er habe auch das Schloß zu Würzburg

gebaut, während er nachweisbar nur des deutſchen Architekten Balthaſar Neumann Plan in einer nicht zur Ausführung gelangten Weiſe abänderte, ſo ſcheint hier wirklich der erſte Gedanke von dem Franzoſen ausgegangen zu ſein und nur die Ausführung von Juvara zu ſtammen. Denn Künſteleien, wie die hier vorliegenden, waren der italieniſchen Architektur bisher nicht eigen geweſen. Die Grundanlage iſt folgende: in der Mitte befindet ſich ein weiter, runder, mächtig hoher Feſtſaal; an dieſen legen ſich vier rechtwinklige Flügel, doch ſo, daß in der Hauptſache die Umfaſſungslinien frei bleiben, der Saal mithin von Garten und Hof durch je drei Rundbogenthüren zugänglich iſt, die Mittellinien der Flügel aber von der Querachſe je um 30 Grad abweichen. Es entſtehen mithin zwiſchen jedem Flügelpaare dreieckige Zwickel, die abermals durch einen Saal ausgefüllt ſind. Dieſer Gebäudekern gab Veranlaſſung zu weiterer Ausbildung der mächtigen Geſamtanlage, indem vor dem Schloß ein ſechseckiger, von Wirthſchaftsbauten umgebener, nach vorn offener Hof angebaut und an den äußeren Punkten desſelben nach der Gartenſeite zu abermals übereck ſtehende Pavillons angebracht wurden. Ja ſchließlich wurde ein zweiter achteckiger Hof in der Achſe hinzugefügt, welche durch eine breite, nach Turin führende Allee feſtgehalten wird. Dem ſonderbaren Grundgedanken zuliebe iſt demnach ein Syſtem von ſchrägen und gebrochenen Linien geſchaffen, das dem Ganzen keineswegs zu Gute kommt. Es fehlt dieſer Schloßanlage, räumlich einer der ausgedehnteſten Italiens, an jeder Einheit, ja es iſt geradezu unmöglich, die Ausdehnung des Ganzen zu überblicken. Franzöſiſcher noch als die auch für Pariſer Architekten ungewöhnliche Grundrißbildung iſt die Lage des Schloſſes in weiter Ebene, auf welche unbedingt Verſailles den entſcheidenden Einfluß übte, jenes Einziehen ausgedehnter Landſtrecken in die Planung, welche man durch weitausgreifende Alleen in Verbindung mit dem Schloß brachte, die Vorliebe für große Blumenparterres, der mächtige Aufwand zur Unterbringung eines weitſchweifigen Hofes, der Jäger, Pferde, endlich die ganze Prachtentfaltung fürſtlicher Größe, die ſich nicht mehr in den wuchtigen Hochbauten der italieniſchen Renaiſſance heimiſch fühlte, ſondern ſchon aus dem Grunde, daß es für unſchicklich galt, wenn über dem Haupte des Herrſchers niedriger Stehende wohnen, zu breiter Flächenentwicklung drängte.

Iſt nun Stupinigi in ſeinen Grundzügen franzöſiſch, ſo iſt doch ſein Aufbau noch ächt italieniſches Barock. Der Hauptſaal bethätigt dies in jeder Linie. In die kreisförmige, im Erdgeſchoß von Rundbogenarkaden umgebene Umfaſſungslinie ſind vier Pfeiler geſtellt, deren Bogen ein großes mittleres Quadrat bilden. In der Höhe des Obergeſchoſſes

ſind ſie unter ſich durch Balkons in wildgeſchweiften Querlinien verbunden. Ebenſo iſt die Deckenkonſtruktion, namentlich der Theile zwiſchen Pfeiler und Umfaſſungsmauer, in barockſter Weiſe gelöſt. Da noch dazu alle Bautheile mit roher, ſchwerer Malerei überhäuft, die Linien überall, um den Eindruck des Reichen zu erzielen, in erſchrecklicher Weiſe mißhandelt ſind, ſo ergiebt ſich eine der unruhigſten und unerquicklichſten Stimmungen. Die Nebenräume ſind wohnlicher, namentlich dort, wo der franzöſiſche Einfluß ſich geltend macht. Vielfach erkennt man geradezu einen Wettſtreit zwiſchen beiden Nationen, welcher ſich faſt unbedingt zu Gunſten der jüngeren nordiſchen Kunſtentwicklung entſcheidet, nicht nur hinſichtlich der Geſchichtsmalerei, in welcher die *Vanloo's* Treffliches leiſteten, als namentlich hinſichtlich der Dekoration: hier ſchwere, ſtumpfe und roh-meiſterliche Fresken, doppelt unangenehm in kleineren Räumen, dort Supraporten, Thüren, Wandtäfelungen mit bunten Grotesken in der Art Berain's auf weißem, leicht gefärbtem oder vergoldetem Grund von theilweiſe höchſter Anmuth und Feinheit der Durchführung. Namentlich in den Flügeln überwiegt das Franzöſiſche. Hier entſtehen kleine Spiegelzimmer, chineſiſche Dekorationen an Wänden, über denen eine im Geiſte Pozzo's gemalte Decke ſich wunderlich genug ausnimmt, Rococoſtuckdekorationen, eine Fülle liebenswürdiger Einzelheiten, ein Verſenken in die kleinen Bedürfniſſe vornehmen Lebens, in das Reizende und Niedliche neben dem vornehm Großen, wie ſie Italien früher nicht gekannt hat. Die Ausſtattung der Räume wurde durch Graf *Alfieri* und bis in unſer Jahrhundert fortgeſetzt. Die Façaden ſind Juvara's Werk, und in ihren leeren, ausdrucksloſen Formen keineswegs erfreulich. Ueber dem Mittelſaal ruht eine flache, treppenförmig ſich entwickelnde, aber unfreie Kuppel, deren Spitze ein Hirſch ziert. Die Umrißlinie derſelben gab Boffrand an. Es iſt immerhin dankenswerth, daß man ſich noch ſcheute, die Hochkuppel der Peterskirche auf einen Profanbau zu ſetzen. Solche Gedankenloſigkeit war erſt der neueſten Architektur vorbehalten.

Noch einige andere Luſtſchlöſſer in der Umgegend von Turin entſtanden zu jener Zeit durch Juvara. Leider konnte ich dieſelben nicht beſuchen: So der Neubau der während des Krieges 1693 und 1706 und in den Revolutionskriegen zerſtörten Veneria reale, namentlich die Kapelle, der Marſtall, die Galerie und das Treibhaus, alſo wieder vorzugsweiſe jene Bedürfniſſe einer franzöſiſchen Hofhaltung, ferner das Schloß Rivoli (1712).

In Turin ſelbſt begann Juvara zunächſt die innere Umgeſtaltung des Palazzo reale, welche er bezeichnender Weiſe durch die Einfügung einer inzwiſchen meines Wiſſens beſeitigten Prunktreppe er-

öffnete. In den Prachtſälen des Schloſſes, dem bedeutendſten, was jene Zeit an Innendekorationen in Italien geſchaffen hat, wiederholt ſich der Streit zwiſchen italieniſcher und franzöſiſcher Kunſt, doch nicht ſo ganz zum Nachtheil der erſteren. Denn hier kommen die älteren Kunſtformen direkt mit dem Rococo in Verbindung. So iſt die Decke des Theaterſaales (1672) bei mächtigen Formen, ſchwerem Konſolengeſims, einer mittleren Füllung mit tief geſtimmtem Bild, obgleich ächt italieniſch, doch formal den Arbeiten Lebrun's verwandt. Die Dekoration der Armeria gehört wohl ganz dem Juvara an und dürfte als der ächte Ausdruck feines dekorativen Wollens gelten, indem die Marmortöne Italiens mit der in Frankreich üblichen Vorliebe für Weiß und Gold miſchen. Aehnlich der des Theaterſaals iſt die ſchwer vergoldete Decke des Empfangsſaales, des Salons und des Schlafzimmers der Königin. Zwiſchen durch bemerkt man wuchtige vergoldete Holztäfelungen, wie ſie im Schloß zu Verſailles zur Anwendung gekommen waren, ſowie jene Kunſtſtücke der franzöſiſchen Dekorateure, jene chineſiſchen Salons, jene Zimmer in buntem Lack — hier mit beſonderer Feinheit in tiefroth, ſchwarz und gold gehalten — jene kleinen, mit höchſter Pracht im Detail eingerichteten Boudoirs. Da iſt das Schreibzimmer von bewunderungswürdigem Reichthum der Ausſtattung, der Kamin in grünem Marmor, die Wände mit Glas belegt und gleich den Thüren in zarteſtem Barock bemalt; ähnlich der anſtoßende winzige Raum in Stucko Luſtro und Marmor mit Perlmuttereinlagen, welch letzteres Material wiederholt Anwendung findet. Beſonderer Werth iſt auch auf die Parquetböden gelegt, die *Pietro Piffeti* in den edelſten Stoffen (bis 1730) ausführte. Gerade die Vertiefung in die Einzelheiten, die Zuneigung für kleine, traulich bequeme Räume, die behagliche Ausſtattung der Möbel und die Verbindung von Gemach zu Gemach, das Abwenden von der monumentalen Größe zu einer dem Bewohner näher ſtehenden Schmuckweiſe bezeichnen auf das Deutlichſte das Uebergewicht franzöſiſcher Kunſtauffaſſung. Wenn nun gleich Juvara kaum ſelbſt dieſe Räume oder auch die ähnlich reichen im Palazzo della Società filarmonica, Piazzo S. Carlo, geſchaffen haben mag, ſo iſt doch ſein Wirken vorbereitend für das Einrücken der Kunſt aus dem Norden geweſen.

Den Meiſter ſelbſt erkennt man am beſten in dem Umbau des Palazzo Madama (1710). An dem mittelalterlichen Schloßbau ließ Maria-Jeanne Baptiſte von Nemours, die Wittwe des Carlo Emanuel II. 1718 eine Prachttreppe anbauen, die die ganze Breite der neu erbauten Hauptfront gegen den Schloßplatz einnimmt. Wenn gleich urſprünglich beabſichtigt war, das ganze Schloß umzuändern, ſo iſt es doch lehrreich, daß eine glänzende äußere Anſicht und der Prunkbau einer Treppe

als dasjenige galten, was zunächſt Bedürfniß ſei. Die Façade beſteht aus einer mächtigen korinthiſchen Pilaſterordnung über gequadertem Erdgeſchoß. Die drei Mittelachſen ſind dadurch ausgezeichnet, daß hier vier Säulen vor die Front treten. Ueber dem großen Konſolengeſims ſteht eine ſtattliche Attika. Die Formen ſind einfach und bedeutend, doch ohne inneres Leben, die ganze Haltung den Prachtbauten in Paris nahe verwandt. Im Innern befindet ſich ein langgeſtreckter Raum mit gleicher Pilaſterordnung, ziemlich nüchtern kaſſettirtem Tonnengewölbe, barocken Fenſterumrahmungen. In der Achſe iſt über das Erdgeſchoß auf vier toskaniſchen Vollſäulen und entſprechenden Halbſäulen an den Wänden eine Brücke geſchlagen, zu der von beiden Seiten zweiarmige Treppen führen. Hier iſt die Formbehandlung flott und lebendig, durch reiche Stuckverzierungen erhöht, vielfach in Kurven angeordnet, ſo daß der Treppeneinbau von der großen Architektur ſich wirkungsvoll trennt, ja man faſt geneigt wäre, beide Theile verſchiedenen Künſtlern zuzuſchreiben, wenn man nicht wüßte, daß in Juvara zwei Schulen mit einander rangen.

Aehnliche Werke des Meiſters ſind: das Seminario Arcivescovile (1725), welches durch feine, zwei Stockwerke vereinigende Pilaſterordnung, feine Ruhe in den Hauptformen und barocke Durchbildung im Detail, namentlich an dem unſchönen Thor ſich auszeichnet; der Palazzo Birago, jetzt Dalla-Valle mit gleichem Pilaſterſyſtem, leichter Ruſtika am Thor, drei Riſaliten, ſchönem Doppelſäulenhof und maleriſch gegen den Garten ſich öffnendem Vorhaus, der Palazzo Pozzo della Cisterna, jetzt Aosta und das Albergo di Virtù.

Eine tüchtige Schule ſchloß ſich Juvara's Turiner Thätigkeit an.

Der erſten Zeit ſeines Wirkens dürfte der Palazzo Paesana, Piazza di Savoya, von *Plantieri* angehören, eines der bemerkenswertheſten Profanwerke von Turin. Das Hauptgewicht künſtleriſcher Ausſtattung iſt hier auf den Hof gelegt: eine doppelte großartige, der des Stadthauſes nachgebildete Säulenhalle zwiſchen breiten Pfeilern mit anſtoßendem ſtattlichem Treppenhaus. Das Ganze wirkt luftig, frei, ja bei der großen Feinheit aller tragenden und der etwas derben Haltung der ornamentalen Glieder etwas mager, doch auf eine Grundſtimmung höfiſcher Eleganz und weltmänniſcher Vornehmheit hin, wie ſie in dieſer Schärfe des Ausdrucks in Italien nur Turin eigen iſt. Aehnlich iſt der gegenüber liegende Palaſt, etwas ſchwerer und roher derjenige Via della Conſolata Nr. 12; zur Schule Ruggieri's hinneigend der Via Garibaldi 29 gelegene, mit einem von 16 joniſchen Säulen getragenen Vorhaus.

Eine weitere Fortbildung erhielt die ſpecifiſch Turiner Palaſt-

architektur durch den Genueſer *Ricca,* welcher 1713 die Univerſität baute, deren Façade unbeachtlich, weil nach dem Schema der 1675 eröffneten Via di Po gebaut, und deren Hof mit nach der Ordnung Delorme's gequaderten Säulen in zwei Hallen übereinander umgeben iſt und hierdurch eines der ſtattlichſten und zugleich anmuthigſten Werke der Zeit wird.

Juvara's Thätigkeit im übrigen Italien iſt von minderer Bedeutung. Sein wichtigſtes Werk iſt der Weiterbau des von *Ammannati* begonnenen Palazzo reale zu Lucca (1728), den er gemeinſchaftlich mit *Francesco Pini* ausführte, nachdem er ſchon 1725 daſelbſt einen Altar im Dome (capella del Voto Santo) errichtet hatte. Der große Plan, von dem der ausgeführte Bau nur einen Flügel bildete, ſollte 310 Meter Länge und 140 Meter Breite erhalten. Bei einem Blick in den Hof überraſcht den Deutſchen zunächſt eine eigenthümliche Verwandtſchaft mit dem zweiten Hofe des Berliner Schloſſes.[1]) Iſt dieſelbe keine zufällige, ſo kann nur Juvara, nicht *Schlüter* der empfangende Künſtler geweſen ſein. Es entſpricht eine ſolche Anempfindung an fremde Leiſtungen auch mehr dem in ſeinen Kunſtgrundſätzen ſchwankend gewordenen Italiener. Jedoch iſt die Baugeſchichte dieſes Schloßtheiles nicht ganz klar. Manche Eigenthümlichkeiten laſſen vermuthen, daß ein alter Plan Ammannati's zu Grunde liegt: ſo die breiten Niſchenpfeiler und dazwiſchen geſtellte Ordnung, die auf das bekannte Motiv der Bibliotheca Laurenziana und Uffizien zurückgeht, ferner die ſchlichten Pilaſterarkaden zu Seiten desſelben. Schwerlich aber dürfte der Meiſter jene beiden Kapitäle ohne Pilaſter darunter gebildet haben, die oberhalb der beiden toskaniſchen, ein Palladiomotiv bildenden Portalſäulen des Erdgeſchoſſes angebracht ſind. Während bis auf dieſen Mißgriff die Architektur ſtreng, ſchneidig und ſtraff entworfen iſt und ſomit ſehr wohl aus dem 16. Jahrhundert ſtammen könnte, weiſt das zwar ſcharfe Profil, in ſeiner feinen Behandlung der Einzelformen auf die Schule des *Gherardo Silvani* und der ſpäteren Florentiner hin, welcher Pini vielleicht angehört hat. Juvara's Hand vermochte ich nur in zwei der Stadt und dem Schloßplatze zugekehrten Thoren zu erkennen. Die innere Ausſtattung des Palazzo habe ich nicht geſehen.

In Mantua erbaute Juvara die Kuppel auf Alberti's Prachtbau S. Andrea (1732—1782, vollendet durch *Paolo Pozzo*), die in den Umrißlinien dem St. Peter getreu folgt. Die Widerlager, zwiſchen denen je drei Fenſter angebracht ſind, wurden als kräftige rechtwinklige Mauerkörper, deren Ecken Dreiviertelſäulen verſtecken, ausgebildet. Es war

[1]) Auf welche meines Wiſſens R. Dohme zuerſt aufmerkſam machte.

ja gerade damals die Zeit der Beſorgniß um den Beſtand der durch Riſſe beſchädigten Peterskuppel; ſomit iſt dieſe Vorſicht begründet. Auch den Dom zu Como vollendete Juvara durch einen Kuppelbau. In Rom rühmt man ihm einen Entwurf zur Sakriſtei von St. Peter nach, der jedoch nicht zur Ausführung kam.

Die letzten Jahre ſeines an Erfolgen reichen Lebens verbrachte Juvara meiſt auf der iberiſchen Halbinſel. Zunächſt ſchuf er in Liſſabon die Patriarchalkirche und den königlichen Palaſt Ayuda, ferner in Madrid den königlichen Palaſt. Ich kenne dieſe Bauten nur aus ungenügenden Abbildungen und verzichte auf ihre Würdigung um ſo leichter, da ſie einen Einfluß auf die Entwicklung der italieniſchen Barockarchitektur nicht mehr haben konnten.

XXIII. KAPITEL.

GALILEI, FUGA UND VANVITELLI.

Nachdem in Juvara deutlich die Spuren der franzöſiſchen Kunſt nachgewieſen wurden, muß auf die in *Alessandro Galilei* (geb. zu Florenz 1691, † 1737) ſich zeigenden engliſchen Einflüſſe hingewieſen werden. Wenigſtens wiſſen wir, daß derſelbe ſieben ſeiner Jugendjahre jenſeits des Kanales zubrachte, jedoch vor 1723 als dem Todesjahr Coſimo III. von Toskana zurückkehrte. Aber erſt in Rom unter Papſt Clemens XII. (1730—40) gelangte er zu größeren Aufgaben. In England war es mithin die Zeit des Chriſtopher Wren und namentlich des John Vanbrugh mit ihrem derb renomiſtiſchen Klaſſicismus geweſen, an der er ſeine erſten Studien gemacht hatte. Nichts erinnert bei ihm an die ältere Florentiner, vieles dafür an gleichzeitige engliſche Kunſt. Somit findet ſich auch der Schlüſſel für die der italieniſchen Weiſe nicht ganz entſprechende Geſtaltung der Kirchenfaçade von S. Giovanni in Laterano (1734) (Fig. 210), mit welcher Galilei den Geſchmack des Papſtes beſſer traf als die in Rom gebildeten Meiſter. Das Grundmotiv iſt von einer mächtigen Einfachheit: eine auf hohe Poſtamente geſtellte Kompoſitaordnung, an der Seite mit gekuppelten Pilaſtern, in der Mitte mit von einem Giebel gekrönter Vorlage von gekuppelten Säulen, die Flügel nur in zwei Achſen getheilt, die je ein einzelner

Fig. 210. S. Giovanni in Laterano zu Rom.

Pilaſter trennt; über dem Hauptgeſims eine entſprechend hohe Attika, über der Mitte Poſtamente, über dieſen und in der Achſe ein Aufbau, der die Statue Chriſti trägt, während ſonſt über jedem Pilaſter je ein Heiliger ſteht. Neu iſt nur der Muth, dieſe ſchlicht nach den Regeln der Renaiſſancemeiſter gezeichneten Motive in ſo gewaltigen Verhältniſſen aufzuführen. Es wird der Eindruck des Großartigen durch die in die Interkolumnien geſtellte zweigeſchoſſige Architektur nur noch geſteigert. Sie lehnt ſich an jene von St. Peter an, denn auch hier iſt im Erdgeſchoß eine Ordnung mit geradem Gebälk gewählt. Das Obergeſchoß wurde jedoch auch, zum Vortheile des Ganzen, als offene Loggia ausgebildet und in der Achſe noch durch den Vorbau eines Balkons gekennzeichnet. Die geiſtige Einheit der Façade iſt mit überwältigender Kraft zur Darſtellung gekommen, ein Wille beherrſcht alle Theile unbedingt. Es liegt etwas Gewaltſames in dem rieſenhaften Bau. Aber er paßt in den feierlichen Ernſt der Umgebung, in die Stille des bis an die alten Befeſtigungen Roms ſich erſtreckenden Vorplatzes mit ſeinen dunklen Bäumen und den majeſtätiſchen Linien der die Landſchaft begränzenden Berge.

Galilei erhielt weiter den Auftrag, die Façade von S. Giovanni de' Fiorentini (1734) neu zu ſchaffen, da *Michelangelo's* Pläne zu derſelben verloren gegangen. Dieſe bietet nach keiner Richtung etwas Neues: ein zweigeſchoſſiger, durch gekuppelte korinthiſche Halbſäulen gegliederter Aufbau mit einfach gezeichnetem Anlauf am ſchmäleren Obergeſchoß, geſunder, derber Architektur und überaus edelm Detail. Wenn es gleich Galilei nicht gelang, „ſich in die einer älteren Zeit angehörige Anlage mit breiten Seitenſchiffen hineinzufinden", ſo ſchuf er doch ein Werk von tüchtiger Gliederung und feſtem architektoniſchem Grundzug, dem man nachfühlt, daß es in der der gleichzeitigen engliſchen Kunſt im hohen Grade eigenen Abſicht entſtand, es dem 16. Jahrhundert gleich zu thun. Denn ſchon hatte ein bewußtes Epigonenthum begonnen, welches die beſten Geiſter dahin ſtreben lehrte, ältere Kunſt zu erlernen und ſich ihr anzuempfinden, die nicht mehr mit barocker Thatkraft nach dem Neuen ſuchte, ſondern rückwärts griff zu längſt vergangenen Zeiten, um deren Zauber nach beſten Kräften wieder zu erwecken. Jener Zeit mochte der Bau daher wohl als im Geiſt Michelangelo's geſchaffen erſcheinen und auch wir dürfen ihm das Zeugniß nicht verſagen, daß ein Hauch der Hochrenaiſſance in der ſaftigen Breite ſeiner Formen liegt.

Dieſe Renaiſſancebegeiſterung ſpricht ſich noch deutlicher in Galilei's Cappella Corſini (1734) im Lateran aus, jedenfalls einem der edelſten Werke des ganzen Zeitabſchnittes, das den Beſchauer ſelbſt bei ſtrengen geſchulten Kunſtanſchauungen mit Wohlgefallen erfüllen muß,

eine jener kirchenartigen Anlagen im griechiſchen Kreuz, wie ſie ſeit den beiden berühmten Kapellen an St. Maria Maggiore beliebt waren. Ein prachtvolles Broncegitter, in welchem die barocken Neigungen der Zeit nur leiſe angedeutet ſind, ſchließt den Zugang ab. In der Vierung tragen gekuppelte korinthiſche Pilaſter das Kämpfergeſims. Eine Hauptordnung fehlt. Die Tonnengewölbe ſind wie die Kuppel zierlich kaſſettirt, die Archivolten ſchmal, die entſprechend großen Zwickel mit Relief geſchmückt, lothrecht aufſteigend, da der Tambour als Viereck gebildet iſt, eine Eigenthümlichkeit, die er meines Wiſſens in Italien nur mit den Oberlichtern von St. Barbara in Mantua theilt. Die Marmorpracht des Baues, die Bevorzugung heller Farben, das freundlich klare Licht, das den Raum erhellt, geben ihm eine wohlthuend vornehme Grundſtimmung, die für den Meiſter ebenſo ehrend wie für die Zeit bezeichnend iſt.

Neben der weltmänniſchen Art Galilei's vertreten die in Rom gebildeten Meiſter die letzte ſelbſtändige Größe des italieniſchen Barockſtiles. Unbedingt der bedeutendſte Geiſt unter ihnen iſt *Niccolò Salvi* (geb. zu Rom 1699, † 1751), ein Schüler des *Antonio Cannevari*, der in ſeiner Fontana Trevi (1735—1762), ſeinem einzigen bemerkenswerthen Bau, noch einmal gewaltige Kraft und hinreißenden Schwung zeigte: in der Mitte eine mächtige Niſche, in welcher Neptun in lebhafter Bewegung ſteht, zu Füßen breitrauſchende Waſſerfälle über künſtliche Felſen bis herab zu dem ſeeartigen halbrunden Becken, welches mit kluger Abſicht unter die Straßengleiche gelegt iſt. Um die Niſche legen ſich die Motive eines rieſigen Triumphbogens: vier Halbſäulen, die auf vorgekröpftem Geſims Statuen tragen; zwiſchen den ſeitlichen Paaren Niſchen und Relieffüllungen; auf der hohen Attika in der Mitte eine Inſchriftstafel, darüber das von Engeln gehaltene Wappen. Die mächtige korinthiſche Ordnung ſetzt ſich an den Flügelbauten in Pilaſtern fort, deren großartige Abmeſſungen von der Lateranfaçade Galilei's entlehnt ſind. Zwiſchen den Stützen ſind auch hier in zwei Geſchoſſen Fenſter eingefügt. Die Attika fehlt an den Flügeln, ſo daß gegen das Mittel eine kräftige Höhenſteigerung ſtattfindet. Das Detail iſt barock, ſchwer, wuchtig, aber frei von der bequemen Schlaffheit, die beiſpielsweiſe an Carlo Fontana's Bauten ſo ſtörend wirkt. Man wird wohl den ganzen Gedanken, das rein Dekorative desſelben tadeln, ſchwerlich aber einen Brunnen ſchaffen können, deſſen Eindruck ein ſo unvergänglich mächtiger iſt, als der jenes auf engem Platz doppelt gewaltigen Rieſenwerkes.

Gleiche künſtleriſche Höhe hat der Altersgenoſſe Salvi's, der vielbeſchäftigte und ſeiner Zeit weit berühmtere *Ferdinando Fuga* (geb. zu

Florenz 1699, † zu Rom 1780) nie erreicht. Er verleugnete nicht die Schule *Foggini's* und die derſelben anhängenden barocken Neigungen.

Im Jahr 1728 wurde er nach Palermo zu einem Brückenbau und von da durch Papſt Clemens XII. nach Rom berufen, um die von *Alessandro Specchi* begonnenen Stallungen und Kaſernen am Quirinalspalaſt zu vollenden. Sein erſtes ſelbſtändiges Werk ſteht mit dieſen Arbeiten in geiſtiger Verbindung. Es iſt dies der Palazzo della Conſulta am Quirinal, ein für die päpſtliche Reiterei als Kaſerne und für die Kanzlei eingerichteter Nutzbau von ſchloßartiger Ausdehnung. Die beiden Hauptgeſchoſſe — der untere mit Mezzanin — ſind durch Liſenen lothrecht getheilt. Im Mittelriſalit und an den Ecken treten an deren Stelle unten Quaderungen, oben joniſche Pilaſter. Die Fenſterverdachungen laden mächtig aus, vermeiden jedoch ſchon allzufreie Formen. Den ihm eigenen Zug des Barocken erhält der Bau durch die drei Thore (Fig. 211), die ſie bekrönenden Giebelfiguren, ſowie die mächtige Gruppe mit dem Wappen über dem Hauptgeſims. Dieſer Skulpturenſchmuck gereicht dem Bau nicht zum Vortheil. Denn neben der mächtigen, faſt zu ruhigen Architektur des Quirinalpalaſtes erſcheint das Vielerlei des Conſulta trotz ſeiner größeren Höhe und reicheren Ausſtattung aufdringlich und vorlaut. Bemerkenswerth iſt der Hof, deſſen Rechteck geſchickt in den unregelmäßigen Grundplan hineingezeichnet iſt, und die je zweiarmige Doppeltreppe, deren Podeſte über der Einfahrt liegen und deren dem Treppenbau ſich anſchmiegende Architektur in der Hoffaçade als ein belebendes Motiv auftritt. Das Detail iſt im Hof barocker, noch völlig in borrominiſcher Haltung. Beſonders unglücklich iſt der ſchon von Juvara bevorzugte, ſchwächlich und unſicher wirkende Abſchluß der Fenſter mit einem Rundbogen, deſſen Durchmeſſer kleiner iſt als die lichte Weite der Gewände, ſo daß am Kämpfer je ein kleiner Vorſprung entſteht. Nüchterner ſind Fuga's ſonſtige große Nutzbauten: eine Erweiterung des Ospedale di St. Spirito, das Findelhaus gegen den Lungara zu, das Kollegium Germanicum, jetzt Seminario Romano, mit ächt borrominiſchen Pilaſtern u. A. m.

Unter den Kirchenbauten Fuga's iſt Bambin Geſù ohne Bedeutung; etwas mehr der eliptiſche Kuppelbau von St. Maria della Morte durch ſeine zweigeſchoſſige Façade, in welche das alte Motiv der Bibliotheca Laurenziana, die Säulen zwiſchen ſtärkeren Pfeilern in einer Pietro da Cortona's S. Maria in Via lata nachgebildeten Weiſe aufgenommen wurde. Die Façade von S. Appollinare (1750) iſt einfach, bemerkenswerth durch die breite, in der Achſe mit einer Kuppel bekrönte Vorhalle. St. Catarina della Ruota in Aquila kenne ich nicht.

Die Hauptſchöpfung des Meiſters iſt der Umbau von St. Maria

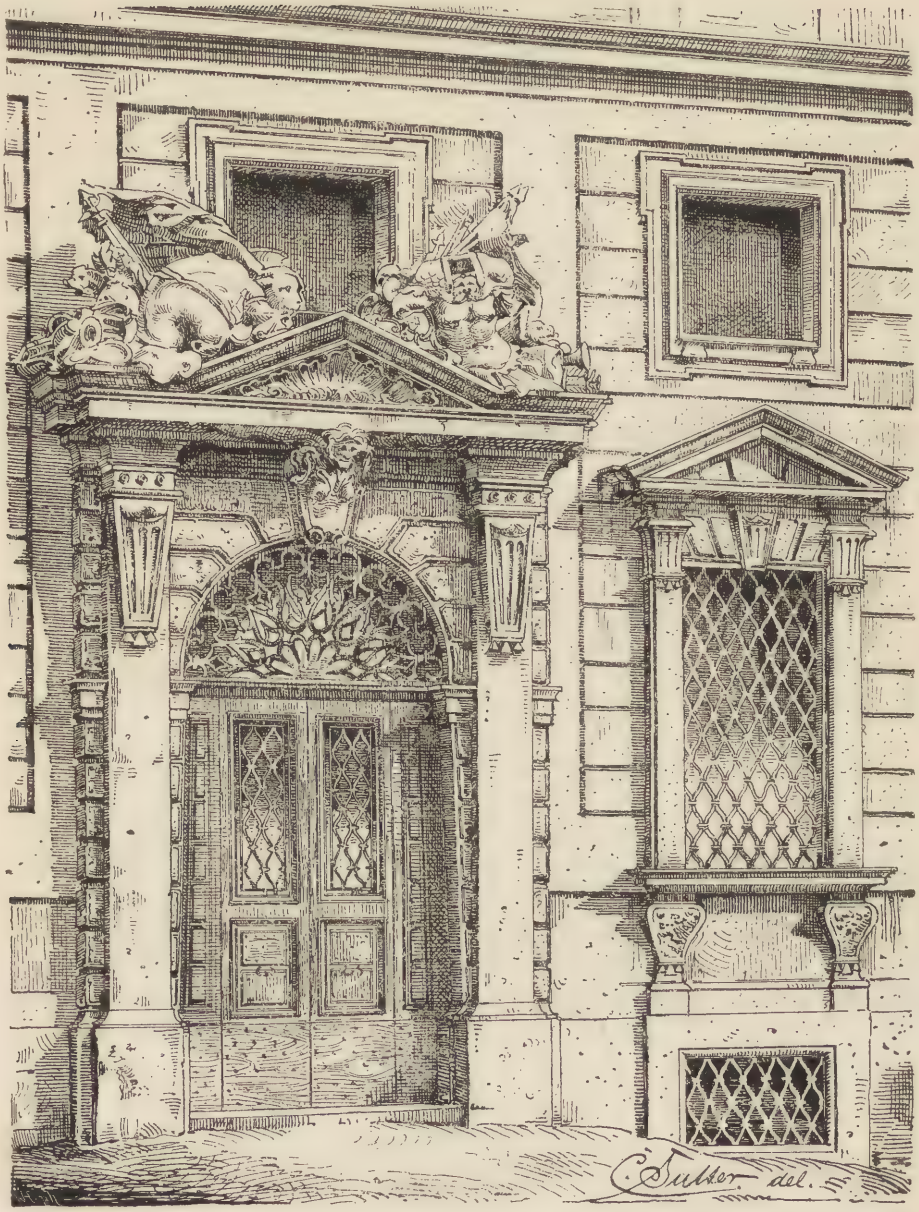


Fig. 211. Palazzo della Consulta zu Rom. Seitenthor.

Maggiore. Schon war die Kirche im Laufe der Zeit mit einem Renaiſſancemantel faſt völlig umkleidet, nur an der Hauptfaçade, gegen Weſten, fehlte ein neuerer zu den beiden palaſtartigen Flügelbauten

einzufügender Abſchluß. Dieſen zu ſchaffen, war ſein Auftrag. Die Hauptlinien der Façade ergaben die vorhandenen Geſimshöhen. Es iſt immerhin ein Beweis von Mäßigung, daß Fuga ſich an dieſelbe band. Das Untergeſchoß theilte er durch ſechs Pfeiler und Pilaſterbündel in fünf ſcheitrecht abgeſchloſſene Oeffnungen, über deren beiden äußeren ein ſpitzer, und über deren mittleren ein Segmentgiebel gezogen wurde. Eine hohe Attika ſchließt dieſen Architekturtheil ab. Das Obergeſchoß iſt nur drei Achſen breit, hat eine korinthiſche Pilaſterordnung und rundbogige Fenſter, deren mittelſtes, wohl nur der dahinter befindlichen alten Moſaiken wegen ſo groß und unruhig geſtaltet iſt, daß es das Hauptgeſims überſchneidet und bis in den das Mittelmotiv bekrönenden Giebel hineinragt. Auch dieſer noch hält ſich innerhalb des Rahmens, den die Brüſtungshöhe der Attika der Nebenbauten feſtgeſtellt hatte. Nur die bekrönenden Statuen und das Poſtament der mittleren derſelben überragen die mächtige Front. Die Art, wie durch die Rücklage der Nebenachſen im Obergeſchoß Raum für die üblichen Anläufe zu letzterem geſchaffen und in dem Palaſtſchema die Kirchenfaçade zum Ausdruck gebracht wurde, beruht auf einem im Weſentlichen von St. Maria della Pace entlehnten Kunſtgriffe. Die im Erdgeſchoß der Façade entſtehende, durch joniſche Dreiviertelſäulen, fein kaſſettirte Tonnengewölbe und im Mittel durch eine Flachkuppel gegliederte Halle iſt mit beſonderer Aufmerkſamkeit durchgebildet, läßt aber trotz des üppigen Aufwandes an hellfarbigen Marmorſorten kalt.

Dem Palaſtbau vermochte Fuga auch nicht weſentlich neue Seiten abzugewinnen. Sein Verdienſt iſt nur, die freiere, offene Auffaſſung der ſpäteren Florentiner Schule, wie ſie ſich am Palazzo Corſini entwickelt hatte, nach Rom übertragen zu haben, und zwar iſt der Zuſammenhang um ſo klarer, als es dasſelbe Geſchlecht war, für welches er ſein Hauptwerk in der ewigen Stadt ſchuf.

Der römiſche Palazzo Corſini (1732) richtete eine 21 Fenſter breite Front gegen die Straße. Das Detail iſt reich, barock in der Zeichnung, jedoch ohne Kraft in der Wirkung. Ziemlich trockenes Rahmenwerk umgiebt die Fenſterarchitekturen der beiden oberen Stockwerke, während das Erdgeſchoß gequadert iſt. Das bedeutendſte iſt die Grundrißanlage (Fig. 212): ein durch zwei Pfeilerreihen getheiltes mächtiges Vorhaus, in der Verlängerung der beiden äußeren Schiffe desſelben die Treppe, welche die Höhe des Stockwerkes in einem Lauf erreicht, zwiſchen ihnen eine Durchfahrt; zu beiden Seiten dieſer von Arkaden umgebene Höfe, die gegen den Garten zu offen und frei von den die übrigen Fronten abſchließenden Stockwerken im erſten Geſchoß liegen bleiben. Der Garten, der ſich am Gelände des Jani-

culus hinaufzieht, ift ein trefflicher Hintergrund für die malerifchen Durchblicke durch die groß und einfach entworfene Architektur. Das Innere war mir leider wegen Umbaues unzugänglich.

Der Palazzo Petroni beim Gefù ift weniger um feiner Grundanlage, als um der ftattlichen Façade willen beachtenswerth. Diefe mifcht römifche mit florentiner Motiven. So find die Kartufchen in den Fenfterverdachungen des Hauptgefchoffes noch ganz in Buontalenti's Art, dagegen die Anlage einer Koloffal-Pilafterordnung über gequadertem Erdgefchoß, fowie manche barocke Gewändeformen dem Bernini nachempfunden.

Die letzten Jahre feines Lebens verbrachte Fuga in Neapel. Seit 1735 war das Königreich beider Sicilien unter Karl III. fpanifche Sekundogenitur geworden, nachdem es vorher fünfzehn Jahre unter öfterreichifcher und fieben Jahre unter piemonteiifcher Herrfchaft geftanden. War auch der Grundfatz ausgefprochen, daß das Königreich nie mit

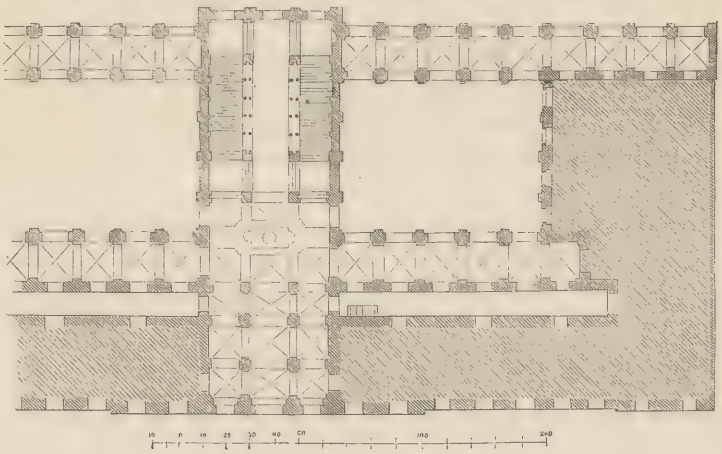


Fig. 212. Palazzo Corfini zu Rom. Grundriss.

dem Stammlande vereint werden dürfte, fo ward doch wieder die alte Beziehung zu demfelben angeknüpft. Von 1504 bis 1713 hatten fremde Vicekönige das fchöne Land mehr ausgefogen als beherrfcht. Der Adel und die Kirche befaßen den Grund und Boden, die Steuerlaft ruhte auf dem Rücken der Bauern, 112,000 Geiftliche waren für fich und ihre Afylbezirke von den Landesgefetzen befreit, der Papft ftrich die Einkommen der erledigten Stellen ein, ehe er fie zu gutem Preife verkaufte, das heruntergekommene Volk drängte fich in die Städte, namentlich nach Neapel, damals vielleicht die volkreichfte Stadt Europas. Aber mit einer Einwohnerzahl von 400,000 Köpfen trug Neapel auch alle

Uebelſtände einer Großſtadt. Das Elend war furchtbar, die Nothwendigkeit einer Aenderung der Verhältniſſe unabweisbar.

Auch in der Architektur äußern ſich die eigenthümlich neapolitaniſchen Verhältniſſe. In dem von Fuga entworfenen, von *Vanvitelli* vollendeten rieſigen Reale Albergo de' Poveri (1750), einem Hoſpitale für 8000 Kranke, ſpiegelt ſich die von dem freiſinnigen Miniſter Tanucci geleitete Politik ebenſo ſcharf wie der Wandel in künſtleriſchen Dingen wider. Denn es bereitet ſich an demſelben der Bruch mit der Richtung Fanſaga's und das Eingreifen der klaſſiciſtiſchen Richtung auch in Neapel vor.

Der ausgedehnte Bau, aus einem Mitteltrakt und langgeſtreckten, drei rechtwinklige Höfe umſchließenden Flügeln beſtehend, bringt ſeine beiden Geſchoſſe in zwei Pilaſter-Ordnungen zur Geltung. In der Achſe hinter ſtattlichem, dreibogigem Portikus befindet ſich die Kirche, mit einem ſeitlich durch je drei Kapellen gegliederten Langhaus und rundem Kuppelraum, von welchem Gänge diagonal zu den Ecken des den Bau umſchließenden Mittelhofes führen. Die Seitenflügel ſind nur an je zwei ſchmalen Riſaliten mit einer Ordnung verſehen, das Ganze ein Nutzbau mit den Formen eines ſolchen. Fuga's Werk iſt wohl auch der 1740 begonnene Bau des mächtigen Schloſſes Capodimonte auf einer ſteilen Höhe oberhalb Neapels, von der man nach Süden und Weſten eine köſtliche Ausſicht gewinnt. Der Grundriß iſt einfach und klar angeordnet: drei quadratiſche Höfe mit Pfeilerarkaden von je fünf Syſtemen ſtoßen derart unmittelbar aneinander, daß zwiſchen den Höfen je eine Doppelhalle ſich bildet. In der Querachſe öffnen ſich beiderſeitig je drei, in der Längsachſe je eine Arkade als Durchfahrten. An den Langfronten ſchieben ſich zwei Eckriſalite vor, während das breite Mittelriſalit nur wenig vor die Fluchtlinie ausladet. Die Pilaſterarchitektur der zweigeſchoſſigen Façaden und der an den Mittelſaal des Palazzo Barberini zu Rom erinnernde Aufbau des Hofes, ſowie die Anordnung der Räume im Hauptgeſchoß ſind ganz trocken und unerfreulich. Der Schmuck eines Zimmers mit Porzellan, obgleich kalt und nüchtern in der Wirkung, mag als ein Zeichen nordiſchen Einfluſſes gelten, da das übrige Italien ſich von der Leidenſchaft für chineſiſches Kunſtgewerbe ziemlich frei hielt. Aehnlich wie Capodimonte nur noch derber und übertriebener iſt die Architektur der Villa Jaci zu Reſina, der jetzt vom Vicekönig von Egypten bewohnten Favorita, welcher jeder Herkulaneum Beſuchende gern wegen der berühmten Gärten und der herrlichen Ausſicht auf das Meer einen Blick widmet. Dieſen Bauten ſchließt ſich der Palazzo reale in Portici an, der, auf einem Lavaſtrom erbaut, die Landſtraße nach Pompeji zweimal

überbrückt und ſich in ſeiner Hauptachſe einerſeits mit zwei Flügeln gegen eine am Meereshafen endende Gartenanlage entwickelt, andererſeits durch hübſch angelegtes Terraſſenwerk der Berglehne ſich anſchmiegt. Die Architektur iſt mit Geſchick komponirt, doch von erſchreckender Roheit im Detail. Die berühmte Villa Quiſiſana oberhalb Caſtellamare, welche, ſchon von Karl II. von Anjou errichtet, doch um jene Zeit umgebaut wurde, dürfte Fuga gleichfalls entworfen haben.

Der Palazzo reale zu Neapel erfuhr auch eine zeitgemäße Umgeſtaltung, und zwar zunächſt (1759) durch eine Prachtreppe, welche in Konkurrenz mit jener, welche Juvara am Palazzo Madama zu Turin geſchaffen hatte, auch hier als bedeutendſter Raum des ganzen Schloſſes angelegt wurde: ein lang geſtreckter Saal, in welchem von einem in der Querachſe gelegenen Podeſt mit zwei Armen aufſteigende Stiegen zu dem hinter einer offenen Arkadenreihe liegenden Vorſaal der Feſtgelaſſe führen. Die Dekoration der Treppe gehört unverkennbar erſt der Wende des 18. Jahrhunderts an. Auch diejenige der Säle iſt wohl erſt nach Fuga's Zeit entſtanden. Nicht ſo das nur mit einem balkonartigen Range verſehene Theater, welches allerdings auch manche Aenderungen durchzumachen gehabt hat. Es diente dasſelbe wohl nur für Hoffeſtlichkeiten, während das benachbarte mächtige Teatro S. Carlo, welches 1737 *Giovanni Medrano* und *Angelo Carasale* errichteten, 1777 aber Fuga umwandelte, für die großen Volksmengen Herberge bot. Ein Brand im Jahr 1816 zerſtörte die Anlage des berühmten Bühnenhauſes. Auch der Entwurf des Palazzo Giordani und der benachbarte Palazzo Caramanica gehört Fuga an, zu welchen wohl auch die in ihrer Gartenanlage intereſſante Villa Caramanica in S. Jorio am Veſuv gehört. Seine Palermitaniſchen Bauten, unter denen namentlich der Dom erwähnt wird, kenne ich leider nicht.

Der intereſſanteſte unter den Kunſtgenoſſen Fuga's iſt zweifellos *Gaetano Chiaveri* (geb. zu Rom 1689, † zu Foligno 1770), deſſen Wirkungskreis vorzugsweiſe in Sachſen und Polen liegt, wohin er durch König Auguſt III. berufen wurde, um im Heimathland der Reformation dem Katholizismus einen Prachtbau zu errichten. Im Jahr 1738 wurde ihm der Auftrag zu Theil, die katholiſche Hofkirche zu Dresden zu bauen, ein Werk, welches erſt 1754 durch *Knöfel* und *Schwarze* vollendet wurde. Obgleich der Bau in jedem Detail ächt italieniſch, ganz durchdrungen vom Geiſte der römiſchen Schule iſt, ſo zeigt ſich in demſelben doch eine wunderbare Miſchung der Einflüſſe. Der Grundgedanke (Fig. 213), namentlich der Charakter einer Hofkirche, iſt ent-

lehnt von Jacques Hardouin-Manſart's damals neu berühmten Schloßkapelle zu Verſailles. Von dieſer iſt der oblonge, hier an beiden Seiten im Halbkreis geſchloſſene Hauptraum entlehnt mit ſeinen Umgängen, ſeinen Arkaden im Erdgeſchoß, ſeinen Säulen darüber, zwiſchen denen aber hier eine Bogenſtellung und Balkons für den Hof angeordnet ſind, ſeinem von Kappen für die Fenſter unterbrochenen Tonnengewölbe, welches nach außen als ſelbſtändiges Stockwerk auftritt. Aber um dieſen Kern legt ſich ein Ring von Kapellen, deren Anordnung durchaus ſelbſtändig iſt. Zunächſt je in den Ecken ſechseckige, an der Langſeite geſtreckte, ſaalartige, mit dem Tonnengewölbe überdeckte Anlagen, an der Schmalſeite eine ovale Sakriſtei, vorn der Thurm. Hierdurch gewinnt die Kirche den Charakter der deutſchen Schiffbauten, wird der

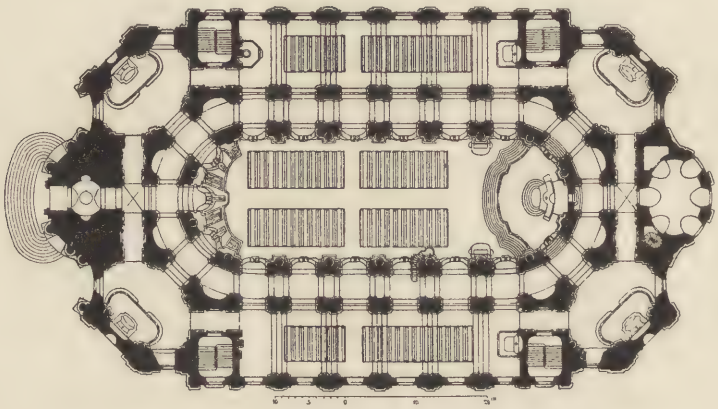


Fig. 213. Katholiſche Kirche zu Dresden. Grundriss.

als unkatholiſch erkannte Centralbau vermieden und die Prozeſſionskirche hergeſtellt. Es muß dieſes Gotteshaus als Gegenſtück zu Bähr's Frauenkirche betrachtet werden, um ſie zu verſtehen. Es liegt ein Stück Glaubensſtreites in ihr. Der Hof iſt durch die Arkaden in der Lage, an alle Altäre ſeine Andacht zu wenden, ohne von der Höhe ſeiner brückenartig um das Mittelſchiff ſich legenden Empore herabſteigen zu müſſen. Die Architektur des Innern iſt vollſaftig und ſchwungvoll, wenngleich die ganze Größe des Baues nicht eigentlich zu Sicht kommt, ſondern die Theile für ſich abgeſchloſſen erſcheinen.

Künſtleriſch hochbedeutend iſt auch die Façadenarchitektur. Sowohl an dem höheren Untergeſchoß wie in dem oberhalb des Pultdaches dieſes letzteren anſetzenden, ſtattlich wirkenden zweiten Stockwerke ſind die Wandflächen durch Pilaſterbündel kräftig getheilt. Die Fenſter zeigen die barocken Formen eines Valvaſſori, ſind jedoch ſchwung-

voll und energiſch vorgetragen. Der ganze Bau bildet einen klaren Entwurf. Zur Hauptzier gereicht ihm der geiſtreich erdachte Thurm, ein unmittelbarer Nachkomme von Bernini's Thürmen an St. Peter und jenen von S. Agneſe an Piazza Navona: hier vier Geſchoſſe von Säulenſtellungen in ovaler Grundform, deren untere mit von Niſchen

Fig. 214. St. Croce in Gerusalemme zu Rom.

belebten Mauerkörpern ausgefüllt ſind, während die obern frei und zierlich, ja in ihren Verkröpfungen in Statuen auslaufend aufſtreben und endlich den anmuthig geſchweiften Steinhelm tragen. An friſchem Reiz, wohl abgewogener Kraft der wagrechten und lothrechten Linien, an Geiſt und Keckheit ſteht der Dresdner Thurmbau erheblich über allen ſeinen Vorbildern jenſeits der Alpen.

Chiaveri baute in Dresden noch das Maxpalais, einen kleinen, ſpäter innen veränderten Bau, deſſen etwas ruhmredige Säulenfaçade faſt wie eine Kouliſſe vor dem beſcheidenen Hauſe erſcheint.

Die ſächſiſchen Sammlungen bewahren noch eine Anzahl von Entwürfen von Chiaveri. Der bedeutendſte iſt zweifellos derjenige für ein Schloß in Dresden,[1]) welches an der Elbe an Stelle des italieniſchen Dörfchens errichtet werden ſollte, eine großartige, dem Palazzo Capodimonte in Neapel verwandte Anlage, die aber in 4 Geſchoſſen ſich erhebt, um mit einem mächtigen, von Statuenreihen überragten Hauptgeſims abzuſchließen. Nach der Elbe zu ſollten die Feſtungswerke reichen Kaskadenanlagen weichen. Kaum minder großartig iſt ein Projekt für den Umbau des Königsſchloſſes zu Warſchau, welches, wenn auch durch *Knöfel* weſentlich verändert, zur Ausführung kam.

In Rom machte ſich Chiaveri nur dadurch bemerkbar, daß er 1742 mit in den Streit der Techniker eintrat, welche um die beſte Art haderten, die Peterskuppel vor dem befürchteten Einſturz zu ſchützen. In einem beſonderen Werke[2]) brachte er ſeine Vorſchläge zur Geltung, welche im Weſentlichen darauf hinausgingen, durch außen an den Mantel vorgelegte, aufſteigende Gurte die Laſt auf die ſtärkeren Theile des Tambours zu führen. In künſtleriſcher Hinſicht iſt es keineswegs zu bedauern, daß Chiaveri mit ſeinen Vorſchlägen nicht den gewünſchten Erfolg hatte.

Unter den in Rom ſelbſt ſchaffenden Künſtlern erwies ſich *Domenico Gregorini* in der Façade von St. Croce in Gerusalemme (1744) (Fig. 214) als ächtes Kind der dort heimiſchen Barockſchule. Unverkennbar hat die benachbarte Lateranfaçade Galilei's auf die Geſtaltung derſelben eingewirkt; aber die Linienführung iſt bewegter, der Umriß wie dort durch die Statuen und deren Poſtamente belebt, der Grundriß und ſomit die ganze Gruppirung weſentlich reicher. Denn vor der Kirche befindet ſich eine ſtattliche, ovale Halle, welche die Front zu einem runden Vorbau zwiſchen zwei ſeitlich vorſpringenden Flügeln veranlaßt. Aber die Größe des Motives, einer mächtigen Pilaſterordnung, das Einſtellen zweier Stockwerke in dieſelbe, entſpricht dem Lateran, wenngleich die Anordnung, namentlich in dem barocken Achsmotiv eine weitaus willkürlichere, die Detaillirung eine bewegtere iſt. Die Erneuerung des Innern der mittelalterlichen Kirche wird Gregorini

[1]) Siehe: Die Bauten von Dresden. Dresden 1878. Dort ist die Frage offen gelaſſen, von wem das Projekt ſei, doch dürfte nach dem Stil wohl mit Sicherheit auf Chiaveri zu ſchliessen ſein.

[2]) Sentimento sopra la preteſa riparatione di danni, che ſono riconosciuti sul fin del Anno 1742 nella cupola di San Pietro in Vaticano.

weniger Freunde ſchaffen als die Façade. Sie iſt barock und trocken zugleich, großſprecheriſch und leer.

Aehnlichen Geiſtes iſt die berühmte Villa Albani (ſeit 1746, hauptſächlich um 1760) von *Carlo Marchionne*. Der Hauptbau derſelben (Fig. 215) iſt noch ganz erfüllt vom Geiſt des Barockſtiles. Schon ihrem Grundriſſe nach erſcheint ſie als das Erzeugniß der reinen Bauleidenſchaft. Sie beſteht aus einer langen Galerie, vor deren Mitte ſich eine zweite kürzere legt; der hierdurch gebildete Hauptbautheil iſt in zwei Geſchoſſen

Fig. 215. Villa Albani zu Rom.

aufgeführt und bildet das weſentlichſte Moment der Anlage. Wie am Palais Liechtenſtein in Wien iſt das obere Geſchoß mit Pilaſtern gegliedert, die auf das untere theilenden gequaderten, poſtamentartigen Mauerſtreifen ruhen. Zwiſchen letzteren befindet ſich je ein Palladiomotiv, darüber Fenſter mit barocken Verdachungen und Oberlichtern, im ganzen Aufbau herrſcht derbe Kraft, die ſich auch im Hauptgeſims und der Attika kund giebt. Derſelbe Geiſt äußert ſich in dem Rundbau, welcher das ausgedehnte Gartenparterre abſchließt: Wieder ein Palladiomotiv zwiſchen hier toskaniſchen Pilaſtern. In dem groß und nach klaſſiciſtiſch-franzöſiſchem Muſter regelmäßig von *Antonio Nolli* an-

gelegten Garten, deſſen ſpäter zugefügter architektoniſcher Schmuck ſchon den Geiſt Winckelmanns verräth, ſieht man jedoch am deutlichſten die Umkehr der italieniſchen Architektur von dem Vielgeſtaltigen zum Einfachen, ohne daß es möglich war, auch dem letzteren einen Zug helleniſcher Urſprünglichkeit zu geben und ſich des Abſichtlichen, Geſuchten auch in der neuen Richtung zu entkleiden.

Wie ſehr der Kardinal Aleſſandro Albani und ſein Schützling Winckelmann auf die Geſtaltung der Villa Einfluß nahmen, ergiebt ſich aus dem zweiten Hauptbau Marchioni's, der Sakriſtei von St. Peter (1780), die noch ganz in den Formen der Conſulta gehalten, an reichem Wechſel und oft unverſtändiger Miſchung der Formen verſchiedener älterer Perioden, namentlich auch des florentiner Barock, ein Gefallen findet.

Der letzte Meiſter der italieniſchen Barockperiode iſt *Luigi Vanvitelli* (geb. zu Rom 1700, † zu Caſerta 1773), der, zwar Sohn eines Niederländer Malers *Kaspar van Witel*, doch ſeine ganze Ausbildung in Italien und zwar in baukünſtleriſcher Richtung durch Juvara erhielt. Seine erſten Arbeiten, der Palazzo Albani ſowie die Kirchen S. Francesco und S. Dominico zu Urbino, verſchafften ihm einen ſo geachteten Namen, daß er, obgleich erſt 26 Jahre alt, Baumeiſter von St. Peter in Rom wurde und von hier den eng befreundeten Salvi bei deſſen großen Bauplänen unterſtützen durfte.

Die große Konkurrenz, welche zur Erlangung von Plänen für die Façade von S. Giovanni in Laterano ausgeſchrieben wurde, gab damals den hervorragenden Künſtlern Gelegenheit, Beweiſe ihres Könnens niederzulegen. Außer Vanvitelli betheiligten ſich *Salvi*, *Fuga*, *Cannevari*, *Passalacqua*, *Rossi*, der Bologneſe *Dotti*, der Neapolitaner *Raguzzini*. Unter den eingegangenen Entwürfen, die noch in der Akademie S. Luca zu Rom aufbewahrt werden, ſollen diejenigen des Vanvitelli und Salvi als die Beſten bezeichnet worden ſein, der Papſt aber aus eigener Entſchließung ſich für *Galilei* erklärt, zur Entſchädigung aber *Salvi* die Fontana Trevi, Vanvitelli den Bau des Hafens zu Arkona zugewieſen haben. Leider kenne ich dieſe für den Stand der damaligen römiſchen Architektur hochwichtigen Pläne nicht.

In jener Stadt entſtanden eine Reihe Nutzbauten, unter denen ein fünfſeitiges, in eine Baſtion eingebautes Lazareth (1773), ein großartiger Hafendamm mit Eingangsportal genannt werden. Neben dieſen errichtete Vanvitelli als künſtleriſche Schöpfungen die Reliquienkapelle S. Ciriaco und erneuerte die Jeſuitenkirche S. Agoſtino

(jetzt Militärmagazin). Das Haus der Efercizi ſpirituale zu Macerata, die Kapelle della Miſercordia zu Perugia, die Kirche St. Maddalena zu Foligno, die Reſtauration des Doms zu Siena,

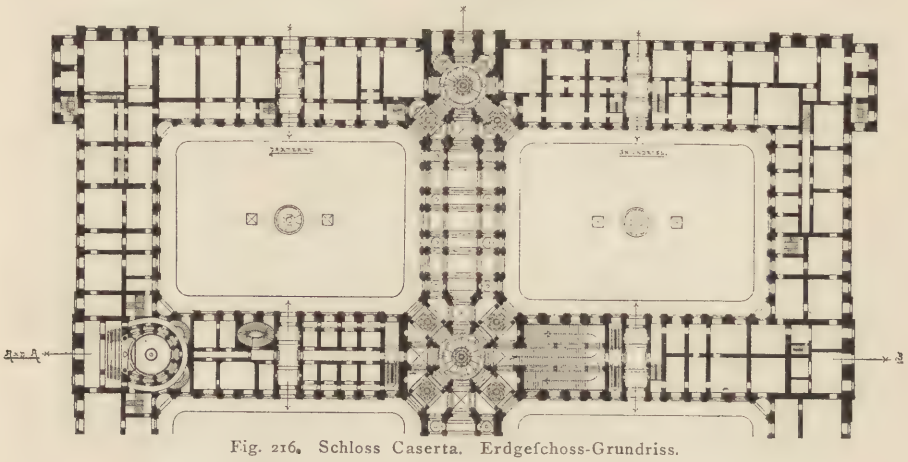


Fig. 216. Schloss Caserta. Erdgeſchoss-Grundriss.

der Kirche S. Agoſtino daſelbſt ſind weiter ſeine Werke. Bei letzterer ſcheint Vanvitelli eine alte dreiſchiffige Anlage dadurch umge-

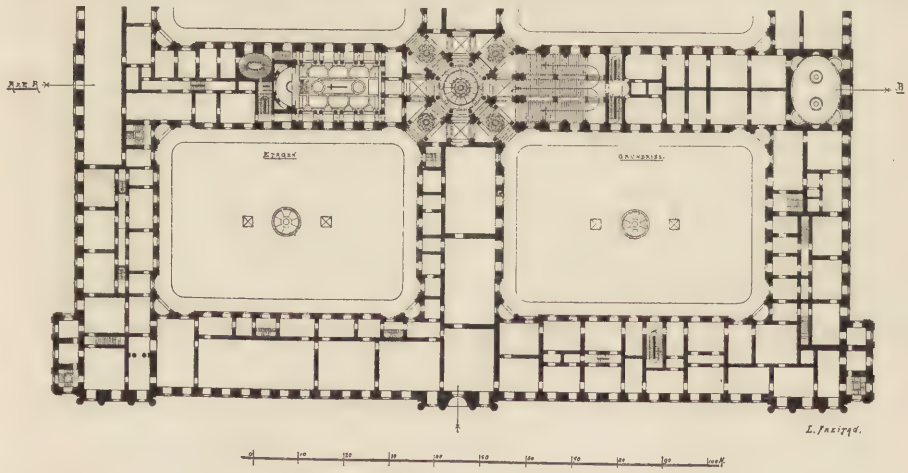


Fig. 217. Schloss Caserta. Grundriss des Hauptgeſchosses.

wandelt zu haben, daß er die mittleren Stützenreihen entfernte und die Außenwände mit einer korinthiſchen Halbſäulenordnung dekorirte. Der Bau, welcher durchweg weiß gefärbt iſt, erhält dadurch das Gepräge großer Trockenheit, welches nur durch den ſehenswerthen, von 1596 ſtammenden Hauptaltar und durch das in einer konkaven Kurve angelegte, triumphbogenartige Hauptportal etwas belebt wird.

Der Glockenthurm an der Santa Caſa zu Loreto gehört auch dieſer früheren Periode an, ein gut gezeichnetes Werk, welches in den beiden unteren quadratiſchen Geſchoſſen der ſchon beſtehenden und den Entwurf beſtimmenden Hofloggia *Bramante's* entſpricht, in dem darüber befindlichen achteckigen, durch korinthiſche Pilaſter und vier Giebel belebt iſt. Letztere führt zum vierten runden Geſchoß über. In dieſem wechſeln offene Säulenſtellungen mit von Pilaſtern eingefaßten Mauertheilen. Endlich ſchließt eine Baluſtrade und ein barocker Steinhelm den Thurm ab.

In Rom baute Vanvitelli das große Convent S. Agoſtino und änderte an der Bibliothek des Collegio Romano in Frascati, ſowie an dem Confeßhaus der Jeſuiten, der Rufinella. Für Liſſabon entwarf er eine reiche Kapelle an die Jeſuitenkirche, für Mailand (1745) eine Domfaçade, in der er Gothik mit Renaiſſance zu verſöhnen verſuchte.

Der Umbau von *Michelangelo's* Kirche St. Maria degli Angeli zu Rom, welchen Vanvitelli 1749 leitete, hat ihm bekanntlich keinen Ruhm bei der Nachwelt gebracht. Michelangelo hatte den berühmten oblongen Saal der Diokletiansthermen derart zu einer Kirche umgeſchaffen, daß er an die eine Schmalſeite den Eingang, an die andere den Altar, zwiſchen den je zu dreien die Längswand gliedernden antiken Prachtſäulen Kapellen anordnete und ſo dem Raume im Weſentlichen ſeine Geſtalt und Eigenart beließ. Vanvitelli verſchob die ganze Anlage, indem er den Saal zum Querſchiff machte, den Altar in einen tiefen Chorraum, in die alte Querachſe verlegte, an der gegenüber liegenden Wand das Thor ausbaute, die Seitenkapellen vermauerte und, an Stelle des alten Thores beziehungsweiſe des Altares, Kapellen anlegte. Mag der Einfluß des Bauherrn auch dieſe Aenderung herbeigeführt haben, ſo entſchuldigt das doch nicht die trockene Dekorationsweiſe des neuen Querſchiffes, die unſchöne Ueberdeckung des Chores im Korbbogen und die der Großartigkeit des Raumes keineswegs entſprechende, ſogar kleinliche Geſtaltung des Altarraumes. Trotzdem gefiel ſein Werk in jener Zeit außerordentlich, ja man fand, er habe eine Baſilika aus einer Scheune gemacht, während man von einem gleichzeitigen Umbau von St. Maria Maggiore ſagte, er habe die Baſilika zur Scheune gebildet.

Vanvitelli's Hauptthätigkeit entfaltete ſich im Dienſt des Königs von Neapel, dem er das gewaltige Schloß Caſerta erbaute (Fig. 216 u. 217). Hier offenbart ſich zum erſten Male im Süden der Durchbruch der zu Turin heimiſch gewordenen franzöſiſchen Auffaſſung des Fürſtenſitzes — ein breit hinlagernder Bau für einen großartigen, ſich ſelbſt genügenden

Hof, welcher der ſtädtiſchen Umgebung gern den Abſchied giebt, weil er in ſich die Triebfeder des Staates vereint und ſich als alleinberechtigten Vertreter des ganzen Staatsweſens betrachtet. Das Schloß Caſerta iſt nicht nur das Wohnhaus eines Fürſten wie etwa der Palazzo Pitti, ſondern ein Bau, in welchem ſich die geiſtige und thatſächliche Kraft eines Volkes, ſeiner Staatsmänner und Prieſter, ſeiner Dichter und Künſtler in höfiſchem Bilde widerſpiegeln ſollten. Der Bau bildet ein Rechteck. Den zwiſchen vier Flügeln gelegenen Raum theilen zwei in den Achſen liegende Trakte in vier gleiche Höfe, deren Ecken leicht gebrochen ſind. Es ergiebt ſich ſonach im Mittel ein achteckiger Raum als Angelpunkt der ganzen Anlage; das ganze Erdgeſchoß eines der Achsflügel iſt als dreiſchiffige Durchfahrt behandelt. An jenes Achteck legt ſich die dreiarmige Treppe, ein Meiſterwerk der Raumvertheilung, von mächtigen Verhältniſſen und edler Durchbildung des Details. Das Vorhaus im mittleren Achteckraum wird den Architekten ſchon um der Ausbildung des Grundrißmotives willen beſchäftigen. Die Durchblicke durch die ſäulenverſtärkten Pfeiler, die den Raum durchfluthende Lichtfülle, die Anmuth des Details bei kräftiger Maſſenbehandlung zeigen noch einmal die italieniſche Kunſt auf beneidenswerther Höhe. Nicht ganz ſo glücklich iſt die nach dem Vorbilde von Verſailles geſchaffene Kirche, welche das erſte Stockwerk beherbergt. Der Raum wirkt kälter, das Detail iſt unerfreulicher als im franzöſiſchen Schloſſe.

Wie groß das Gebäude in allen ſeinen Verhältniſſen iſt, ergiebt ſich daraus, daß im Erdgeſchoß ein ſtattliches Theater Raum finden konnte, ohne die Grundrißvertheilung zu ſtören. Es iſt dasſelbe ſchon ein ganz modern durchgebildeter Bau.

In höherem Grade wie am Garten der Villa Albani macht ſich an dem von Caſerta franzöſiſcher Einfluß geltend. Das Parterre iſt von außerordentlicher Weite und wird von einem breiten Kanal in der Achſe getheilt. Am Ende desſelben erhebt ſich ein Höhenzug, von welchem herab über eine Flucht von Kaskaden das Waſſer geleitet wird. Eine rieſige Waſſerleitung mit drei Arkaden übereinander ermöglichte erſt, den mit unerhörtem Reichthum geſchaffenen Fällen und Springbrunnen das belebende Element zuzuführen. An deren bildneriſchem Schmuck herrſcht die naturaliſtiſche Auffaſſung vollſtändig vor: künſtliche Felſen, eine Welt von Marmorſtatuen in zufälliger Anordnung, große allegoriſche Genreſcenen, Seeungeheuer und architektoniſche Zieraten beleben die Becken mit Schilderungen eines heiter ſpielenden Daſeins.

Nur die ſouveräne Laune eines im Geiſte Ludwigs XIV. bauenden Königs konnte dieſes an räumlicher Ausdehnung wohl einzig in der Kunſt Italiens daſtehende Profanwerk ſchaffen. Aber ſo großartig die

Grundrißanlage des Schloſſes auch iſt, ſo trocken und nüchtern geſtaltet ſich die Façade. Es konnte Karl III. wohl die Befehle ertheilen zu ſolch' weitſchichtigem Werk, er konnte die Kräfte beſchaffen, um es raſch zu fördern, aber er konnte ihnen nicht jenen Geiſt innerer Größe und Freiheit einhauchen, jenen hohen Sinn bewußter Manneskraft, der vorzugsweiſe die Florentiner Paläſte der Frührenaiſſance zu ſtets bewunderten Denkmalen irdiſcher Majeſtät machte, ja er konnte nicht einmal die Kräfte beiſammenhalten, das groß Begonnene auch zu vollenden.

In Neapel entſtanden gleichzeitig noch einige weitere Arbeiten, unter denen die Kirche St. Annunciata (1760—1782) als einer der bedeutendſten Kultbauten der Stadt hervorragt. Die Façade iſt zweigeſchoſſig, unten joniſch, oben korinthiſch, von konkaven Grundlinien, ohne beſonderes Intereſſe. Das Innere iſt ohne Zuſammenhang mit jener, ein Umſtand, der um ſo peinlicher wirkt, da von der einzigen Stelle aus, wo die Façade zu betrachten iſt, der Terraſſe vor St. Maria Maddalena die Uebelſtände der mangelhaften Verbindung mit dem Baukern deutlich zu Tage treten. Das Innere erinnert an St. Maria in Campitelli zu Rom: eine dem Geſù verwandte Anlage mit bedeutender Vierung, durch korinthiſche weiße Marmorſäulen gegliederten Streben, mächtigem Tonnengewölbe über dem ſeitlich von je drei Kapellen begränztem Langhaus, mit wohlausgebildetem Chor, in faſt durchweg weißer Färbung und großförmiger Pracht. Bemerkenswerth iſt die Ausbildung des Kuppeltambours mit Niſchen zwiſchen den Fenſtern, überhaupt einer Gliederung, welche beweist, daß die Innenanſicht die dem Architekten wichtigere war und daher ſorgſamer ausgeführt wurde, als die z. B. bei St. Peter bevorzugte Außenanſicht.

Nahe verwandt dieſer Kirche iſt S. Spirito an der Strada di Roma, hier mit einer nicht gekrümmten, doch ſehr barocken, zweigeſchoſſigen Façade, ähnlicher Grundriß- und Querſchnittbildung. Die ſtattlichen Säulen ſind je in tiefe Rinnen eingeſetzt, das Ganze iſt von ſchönem, klarem Licht erhellt, ein unleugbar bedeutender architektoniſcher Entwurf.

Die Kirchen S. Marcellino (1767) und della Rotonda und der Palazzo Genzano, jetzt Fondi, ein ganz nüchterner Bau, wurden durch Vanvitelli umgebaut. Bemerkenswerther war die jetzt veränderte Säulenhalle von Piazza Dante, einſt Foro Carolino.

anvitelli ſchließt den italieniſchen Barockſtil ab. Männer wie *Giovanni Battista Piranesi*, *Michel Angelo Simonetti* u. A. in Rom zeigen wohl in ihren Arbeiten trotz ihres entſchiedenen klaſſiciſtiſchen Strebens noch die Nachwirkung jener merkwürdigen Kunſtepoche, aber ſchon überwiegt die Antike und die neue Art dieſelbe aufzufaſſen vollſtändig. Aehnlich entwickelt ſich *Giuseppe Piermarini*, gleich jenen Vanvitelli's Schüler, welcher in Mailand wirkte, *Benedetto Conte Alfieri*, welcher in Savoyen ſeinen bald nüchternen, bald eigenwilligen Klaſſicismus zur Geltung brachte und der ſeiner Zeit berühmte Ornamentiſt *Giocondo Albertolli*. Ferner im Florentiſchen *Niccolò Gasparo Paoletti*, in Vicenza *Ottavio Bertotti-Scamozzi*, der begeiſterte Verehrer Palladio's, in Venedig *Tommaso Temanza* u. A.

Neben dieſen antikiſierenden Künſtlern aber zeigten ſich früh erneuerte Hinneigungen zur Hochrenaiſſance. Namentlich in Genua knüpfte man ſo eng an die große Zeit an, daß die Bauten eines *Charles de Wailly*, eines *Andrea Tagliafichi* manchen neueren Forſcher geneckt haben, während in Bologna *Carlo Bianconi*, *Gian Giacomo Dotti*, *Angelo Venturoli* u. A. in edler Detaillirung und gewiſſenhaft ſtudirter Ornamentik ſich der Kunſt ihrer Ahnen näherten.

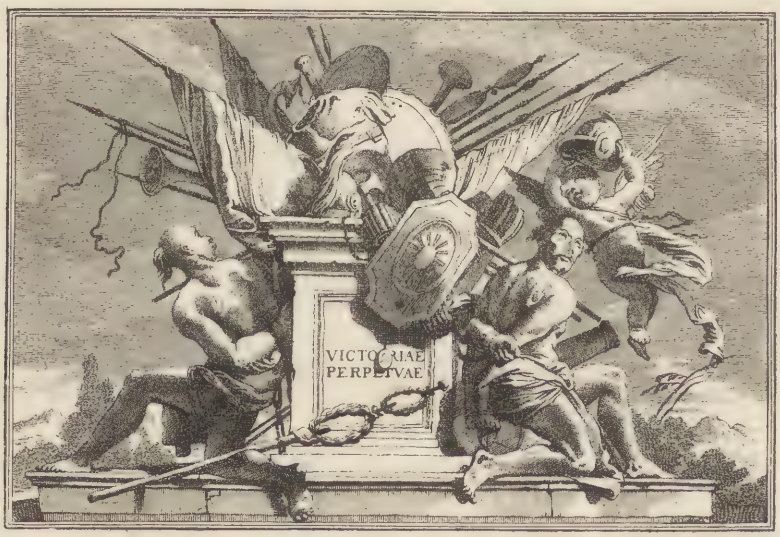
Aber ſo lehrreich auch das Studium dieſer Anknüpfung an die Vorbilder des 16. Jahrhunderts iſt, ſo müſſen wir uns doch hier die Schilderung dieſer Zeit verſagen.

Die italieniſche Kunſt hatte ſich ausgelebt. Wie die alten Autoritäten des Landes, ſelbſt das Papſtthum und der Jeſuitismus, durch die

Angriffe einer neuen Weltauffaſſung erſchüttert wurden, ſo verfiel auch der künſtleriſche Ausdruck derſelben.

Aber durch anderthalb Jahrhunderte war Italien die Lehrerin der Barockkunſt für Europa geweſen. Wir werden die Spuren ſeines geiſtigen Uebergewichtes, ſeiner aus unerſchütterlich großer Ueberlieferung ſtets wieder erwachſenden architektoniſchen Kraft in allen Theilen der gebildeten Welt zu verfolgen haben. Und auch wo die italieniſche Kunſtweiſe bekämpft, wo dem Barock eines Bernini der Krieg angeſagt wird, ſind es in erſter Linie italieniſche Meiſter, deren Werke das Rüſtzeug zum Kampfe geben.

Die ſinnlich erregte, auf Empfinden, nicht auf Ergründen gerichtete Denkart der Reform hatte dem vordrängenden Geiſt Michelangelo's die Oberhand über die Entwicklung der Baukunſt gegeben. Die erwägende Verſtandesklarheit des 18. Jahrhunderts fand in Palladio's Denkweiſe die ſiegreichen Waffen gegen den welterobernden Barockſtil. Der Klaſſicismus und die Regel triumphirten über das allzuſehr betonte Künſtler-Ich und das aus ihm erſprießende Virtuoſenthum. Das Wiſſen überwand das Können.



MEINEM VATER

DEM LANDSCHAFTSMALER

LOUIS GURLITT

GEWIDMET.

87-B25942

(16)

2- ap

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00929 5920